UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

ÁREA DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA ITALIANAS

MARIA GLORIA VINCI

STORIA, FICTION, MENZOGNA E APOCALISSE: ALCUNE PASSEGGIATE NEI BOSCHI NARRATIVI DI UMBERTO ECO

São Paulo

2017

MARIA GLORIA VINCI

STORIA, FICTION, MENZOGNA E APOCALISSE: ALCUNE PASSEGGIATE NEI BOSCHI NARRATIVI DI UMBERTO ECO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Língua, Literatura e Cultura Italianas.

Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Italianas.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Santana Dias

São Paulo

2017

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Vinci, Maria Gloria
V767s Storia,fiction, menzogna e apocalisse: alcune passe / Maria Gloria Vinci ; orientador Maurício Santana Dias. - São Paulo, 2017.
294 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Italiana.

1. LITERATURA ITALIANA. 2. CONTEMPORANEIDADE. 3. APOCALIPSE. 4. HISTORIA. 5. MENTIRA. I. Dias, Maurício Santana, orient. II. Título.

DEDICATÓRIA

Dedico essa tese aos meus
pequenos grandes amores

Leonardo e Eloisa

AGRADECIMENTOS

À Capes pelo período em que me concedeu uma Bolsa de Estudos que foi de grande auxílio para realização da minha pesquisa.

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Maurício Santana Dias, pelo apoio, confiança e total liberdade que me concedeu em todas as etapas deste projeto, desde a escolha do tema, à organização geral da pesquisa e redação final desta tese.

À amiga Dra. Erica Aparecida Salatini Maffia pela inestimável ajuda na revisão do texto e sua estruturação conforme as normas vigentes para a elaboração de trabalhos acadêmicos.

Ao meu estimado cunhado, o astrônomo Dr. Matteo Monelli, pelo auxílio na tradução do resumo desta tese para a língua inglesa.

Aos meus amados pais e irmã, Antonietta, Giorgio e Silvia, que mesmo a grandes distâncias, sempre me transmitiram carinho, apoio e constante encorajamento.

Ao meu marido, meu surpreendente companheiro, pela paciência, pela *curiositas*, e pela coragem de ter lido com atenção e carinho toda a minha tese.

Desejo também manifestar minha sincera gratidão a todos os estudantes, colaboradores e professores da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo com os quais tive a oportunidade de interagir durante todo o período da minha pós-graduação no Brasil e que muito contribuíram para o meu crescimento acadêmico e pessoal.

RIASSUNTO

Tutta la produzione echiana, saggistica e narrativa, si è mossa sempre tra due poli di attrazione, quello della verità e quello della menzogna, con una indubbia fascinazione per la seconda. Partendo dalla commistione problematica di vero/falso presente nei testi letterari (e non solo), Eco, fin da *Opera Aperta* (1962), – ma soprattutto con *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994) e *Lector in fabula* (1979) – ha tentato di indagare lo statuto finzionale-veritativo del mondo scritto, le strategie testuali messe in atto dall'Autore modello in una determinata storia, "le trappole del linguaggio". Problematizzando la relazione tra "i mondi possibili" della letteratura e "il mondo storico di riferimento" (ECO, 1994), Eco ci mostra quanto siano labili e permeabili le frontiere di tali *mondi* e come in essi si sovrappongano, intercambiandosi, le nozioni di vero, verosimile, falso, menzognero. Appaiando all'interno di uno stesso orizzonte ermeneutico i mondi *finzionali* della letteratura e quelli *veri* della realtà e della Storia, sulla base di un principio comune che li sottende entrambi, che è il "principio di Fiducia", Eco interpreta l'intero sistema culturale e storico cui apparteniamo mediante un paradigma semiotico-narrativista, secondo il quale le esperienze umane, attraverso la *narrazione*, escono dalla loro opacità di *fatti bruti* e vengono organizzate all'interno di un *continuum* che le rende parte viva e vitale di una storia/Storia (personale o collettiva che sia). La collisione tra metanarrativa e Storia presente in tutte le sue opere narrative, tra la chiusura dell'autoriflessione e l'apertura del riferimento alla realtà storica, crea un attrito tale da portare in evidenza il carattere artificiale, metaforico e retorico delle nostre costruzioni culturali e delle stesse narrative storiche. Attraverso i suoi romanzi Eco ci avverte, però, anche del rischio di un regime interpretativo pansemiotico: la realtà, per quanto *debole* e noumenicamente inattingibile, esiste, è un Limite ontologico (forse anche metafisico?) che impedisce derive ermeneutiche e riscritture falsificanti e aberranti della Storia.

Parole-chiave: Umberto Eco, postmodernità, finzione, storia, apocalisse.

ABSTRACT:

All Echian production, essay and narrative, has always moved between two poles of attraction, that of truth and that of lying, with undoubted fascination for the second. Starting from the problematic mix of true/false in the literary texts (and not only), Eco, from *Opera Aperta* (1962) - but above all with *Six Walking in Narrative Woods* (1994) and *Lector in Fabula* (1979) – tried to investigate the fictional-veritable statute of the written world, the textual strategies put into effect by the Model Author in a certain history, as well as the "language traps". By questioning the relationship between "the possible worlds" of literature and the "historical reference world" (ECO, 1994), Eco shows us how lively and permeable the boundaries of such worlds are and how they overlap, interchanging the notions of Real, facimile, false, untrue. By paring within the same hermeneutic horizon both the finite worlds of literature and the true worlds of reality and history, based on a common principle underlying both, which is the "principle of trust", Eco interprets the whole cultural and historical system which we belong to through a semiotic-narrative paradigm, according to which human experiences, through narrative, emerge from their opacity of gross facts and are organized within a *continuum* that makes them alive and vital part to a history/History (both personal or collective). The collision between metanarrative and History in all its narrative works, between the closure of self-reflection and the opening of reference to historical reality, creates a friction that highlights the artificial, metaphorical and rhetorical nature of our cultural constructions and of the same historical narratives. Through his novels Eco, however, also warns of the risk of a pansemiotic interpretation regime: reality exists, though *weak* and noumenically unattainable, it is an ontological Limit (perhaps even metaphysical?) that prevents hermeneutic drifts as well as falsifying and aberrant rewritings of history.

Key-words: Umberto Eco, postmodernity, fiction, history, apocalypse.

STORIA, FICTION, MENZOGNA E APOCALISSE:

ALCUNE PASSEGGIATE NEI BOSCHI NARRATIVI DI

UMBERTO ECO

INDICE

INTRODUZIONE

"Come filosofo sono interessato alla verità. Dal momento che è molto difficile capire cosa è vero e cosa no, ho scoperto che è più facile arrivare alla verità attraverso l'analisi dei falsi" (ECO, 2002, p.123).

Dalla tesi di laurea su Tommaso d'Aquino (1956) fino alle più recenti produzioni saggistiche e narrative, Umberto Eco si è assunto l'arduo compito di indagare e di tematizzare, su più piani e in vari ambiti, la questione della Verità: considerata come la faccia di una stessa medaglia, binomio inscindibile di uno stesso Giano bifronte, Eco ci ha spesso parlato della Verità parlandoci della *facies* menzognera del suo contrario, ossia del Falso.

Nel corso della sua lunga carriera di filosofo, semiologo, critico della letteratura e del costume sociale, studioso della comunicazione e dei fenomeni culturali di massa, impenitente bibliofilo (e "discreto" suonatore di flauto), nonché scrittore di sette romanzi, Eco, muovendosi continuamente tra i due poli della verità e della menzogna – con una indubbia fascinazione per la seconda –, ha costruito una mastodontica Enciclopedia del falso, contemplandone tutte le possibili declinazioni.

Si va, allora, dalla questione della verità/falsità della letteratura, ovvero dalla relazione problematica tra i "mondi possibili" della finzione e quelli "reali" del mondo storico di riferimento al falso *eversivo* delle contraffazioni parodiche; dalla "forza" del falso nella Storia, da sempre intrisa di menzogne e narrazioni affabulanti ma erronee, che ne hanno influenzato il corso degli eventi, alla simulazione/dissimulazione ingannosa e disonesta della manipolazione di documenti falsi, nonché alla psicologia paranoide dei complotti e alla deliberata diffusione di notizie e informazioni false attraverso i *media*.

Eco, dicevamo, era, anzitutto, un filosofo ("mi piace definirmi filosofo, solo nei fine settimana sono scrittore di romanzi"), nella misura in cui la semiotica non è altro dalla filosofia. Anzi, la semiotica è, per Eco, la forma che la filosofia non può non assumere se vuole parlare alla e della contemporaneità, così come l'avevano fatto a suo tempo, in forme e con strumenti diversissimi, molti grandi filosofi da Aristotele a Hegel.

Pertanto, la filosofia che interessava a Eco non era la costruzione di monumentali edifici metafisici (su cui esercitava spesso la sua fulminante ironia), ma, piuttosto la sua capacità di smontare i meccanismi spesso nascosti o fraintesi di cui è fatta la vita quotidiana degli esseri umani: gli interessava, cioè, la filosofia come teoria e analisi della cultura.

In questo senso, il diasporico "sistema" semiotico-filosofico echiano è, innanzitutto, un confronto critico con l'intero orizzonte della cultura occidentale, un'analisi delle sue forme costitutive, delle specifiche modalità con cui essa interroga la realtà, cercando di *significarla* e di *raccontarla*, di darle un senso che la renda comunque riconoscibile, comprensibile, commisurabile alle esigenze degli individui e dell'insieme sociale.

La concezione materialista della *testualità* della cultura, così come era stata formulata dal semiologo russo Lotman, è una delle premesse del lavoro di Eco, che ha generalizzato la metafora *narrativa* per esplicare ogni aspetto del comportamento sociale, cognitivo e pratico dell'essere umano (DE LAURETIS, 1981).

Se il modello semiotico-narrativo assume il ruolo di un *universale* in cui confluiscono una pluralità eterogenea di saperi, linguaggi e sistemi di segni, va da sé che i confini tra i vari *racconti* che regolano le percezioni e le interpretazioni del mondo e danno luogo a ideologie, modelli di vita e comportamenti (dal racconto mitico a quello scientifico, da quello propriamente storico a quello della immaginazione finzionale e letteraria, etc.), siano piuttosto labili, per quanto Eco, più volte, segnali le componenti idiosincratiche dei vari ambiti e il differente statuto ontologico-veritativo dei loro campi di simbolizzazione.

È, dunque, *sub specie semiotica*, anzi pansemiotica, che Eco affronta uno dei nodi cruciali delle sue riflessioni, quello della problematizzazione critica del rapporto tra mondo reale e invenzione, tra verità e *fiction*, e della difficoltà di stabilire dei confini precisi ai loro territori: un sovrapporsi di piani ontologici ed epistemologici, che finisce per approssimare (a volte in maniera pericolosa) la letteratura e la Storia, ricondotte alla loro comune natura segnica e finzionale e alla loro matrice mitopoietica di *narrazione* con cui conferiamo forma al caos del mondo, dando significato a ciò che altrimenti rimarrebbe una sequenza intollerabile di eventi.

Nel capitolo I si è, allora, voluto inserire la teorizzazione echiana all'interno di un sistema epistemologico-filosofico più ampio, facendo riferimento a pensatori che, come Barthes, Ricoeur, De Certeau, ma anche White e Ankersmit, concepiscono la Storia come una *finzione necessaria*, uno schema narrativo, che ci permette di organizzare la

nostra esperienza temporale in maniera coerente e armonica, secondo l'asse passato-presente-futuro, in modo da saldare e ricomporre il flusso caotico degli eventi nel racconto della nostra storia individuale e collettiva.

In tale capitolo si è cercato, inoltre, di collocare tale "paradigma narrativista" all'interno del quadro categoriale (a dire il vero piuttosto sfuggente) della postmodernità, di cui si è voluto fornire in questo lavoro una diagnosi critica piuttosto apocalittica e catastrofista.

In altre parole, con la crisi della modernità e con il collasso delle sue strutture temporali (linearità, progresso, storicismo), insieme con la criticità della nozione di Storia e storicità, è emerso, a fronte dell'afasia della Ragione illuministica moderna, lo schema narrativo e allegorico di tipo apocalittico.

Il riferimento al testo dell'*Apocalisse* biblica, di cui si è tracciata la storia della sua persistenza all'interno della cultura occidentale, vuole indicare la presenza non solo di un codice figurativo e simbolico di tipo religioso-letterario, ma anche di una griglia di pensiero e organizzazione temporale con cui l'Occidente ha rappresentato se stesso.

In altri termini, con Frye (1982), ma soprattutto con Kermode (1966), si è riconosciuto nella *Bibbia* e, soprattutto nel suo ultimo libro, l'*Apocalisse*, l'archetipo sacro che ogni letteratura si trova a ripercorrere, ma anche la matrice stessa del grande sistema di *fiction* (intesa qui *lato sensu*) della nostra cultura.

Lo schema finzionale apocalittico, nel quale abbiamo fatto rientrare anche lo schema narrativo complottistico e cospirazionistico, permea a vari livelli molti dei testi della letteratura contemporanea.

Romanzi che dispiegano complotti e rimandano ad un viscerale sentimento della fine, intrecciando paranoia cospirazionista, ossessione maniacale per dietrologie occulte e pensiero apocalittico della catastrofe e della distruzione finale (vista anche come possibilità palingenetica) rientrano ormai, a buon diritto, in un filone letterario sempre più cospicuo della cultura contemporanea, di cui fanno parte scrittori *apocalittici* e *complottisti* ormai *cult* (Pynchon, Forster Wallace, DeLillo, Dick, etc.) e nel quale possiamo, per molti versi, far rientrare lo stesso Eco.

Nel capitolo II si affronta una questione critica e, per molti versi, paradossale della nostra cultura, che, con molti dubbi e poche alternative, abbiamo continuato a chiamare "postmoderna": nell'epoca della "*Post-historie*", in cui le società occidentali di oggi patirebbero una certa "carenza di coscienza storica" (JAMESON,2007), ossia di un certo indebolimento della percezione della profondità storica, si assiste ad una

proliferazione ipertrofica dei racconti di Storia/sulla Storia, nonché ad un ampliamento dei codici narrativi che si sono moltiplicati al di là di quelli tradizionali, dando luogo ad un "nuovo genere di rappresentazione parastorica postmodernista, sia in scrittura sia in rappresentazioni visive, chiamata a seconda dei casi docu-dramma, *faction*, info-trattenimento, *factfiction*, *metafiction* storica e così via (WHITE, 2006, p.78) .

Si è così tracciato, in maniera abbastanza cursoria e non certamente esaustiva, un panorama delle molteplici forme e narrative storiche in cui sembra essere "esploso" il romanzo storico tradizionale, quello, per intenderci, di matrice scottiana e manzoniana.

Possiamo ancora parlare di romanzo storico per l'epoca contemporanea?

Al contrario di quanto avveniva nel romanzo storico tradizionale, nei romanzi *neostorici* non c'è più un patto narrativo che renda avvertito il lettore della distinzione tra letteratura e realtà.

Siamo di fronte a forme di contaminazione tra mondo *reale* e mondo *immaginario*, che McHale indica come "eterotopie", ossia quegli spazi indeterminati di apertura e di ibridazione ontologica e gnoseologica, in cui si eludono le definizioni nette tra verità/falsità, mito/scienza, illusione/realtà, in una proliferazione di mondi paralleli, mondi finzionali che divengono reali, universi ibridi, passaggi non consentiti tra mondi con statuti non assimilabili.

Nei suoi romanzi storici, Eco si muove sempre sul confine incerto di uno spazio ambiguo, una zona grigia, in cui la *fiction* e la realtà si presentano confusi, in una specie di gioco degli specchi in cui l'una si riflette nell'altra e rimanda all'altra, creando artificiosi congegni finzionali e disorientanti *mise en abyme* che spiazzano il lettore e lo fanno riflettere sui meccanismi di costruzione della *realtà*, sui processi semiosici e narrativi che ne stanno alla base.

La tematizzazione del falso e della falsificazione, così presente nei suoi romanzi, oltre a mettere in scena il rapporto conflittuale tra immaginario e realtà e a fare del romanzo un metaromanzo, mette in campo la Storia, non solo come allestimento di un palcoscenico fittizio in cui si muovono più o meno artificialmente i personaggi del romanzo, ma come riflessione su se stessa, sul proprio statuto epistemologico e sulle proprie procedure di ricerca.

La collisione tra metanarrativa e Storia presente in tutte le sue opere narrative, tra la chiusura dell'autoriflessione e l'apertura del riferimento alla realtà storica, crea un attrito tale da portare in evidenza il carattere *artificiale* delle nostre costruzioni culturali e delle stesse narrative storiche.

Nel capitolo III si torna alla *quaestio* principale del nostro lavoro, articolata attorno al nodo teoretico-epistemologico (ma anche poetologico) del vero e del falso.

Problematizzando la relazione tra "i mondi possibili" della letteratura e "il mondo reale" (ECO, 1994), Eco ci mostra quanto siano labili e permeabili le frontiere di tali *mondi* e come in essi si sovrappongano, intercambiandosi, le nozioni di vero, verosimile, falso, menzognero.

Partendo da tale commistione problematica presente nei testi letterari (e non solo), Eco, fin da *Opera Aperta* (1962), – ma soprattutto con *Lector in fabula* (1979) e *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994) – ha tentato di indagare lo statuto finzionale-veritativo del mondo scritto, le strategie testuali messe in atto dall'"Autore modello" in una determinata storia, il linguaggio metaforico e, perciò, menzognero della letteratura, "le trappole del linguaggio".

La letteratura mente o dice la verità? o dice la verità in quanto mente?

Eco, inoltre, presupponendo una fondamentale consustanzialità narrativa dei racconti *storici* e di quelli *letterari*, fa alcune interessanti osservazioni sulla loro permutabilità e sulla loro confluenza, lungo i secoli, nella costruzione di quella ipostasi finzionale, cui diamo il nome di Storia.

Falsificazioni, racconti menzogneri e letteratura sempre si sono intrecciati nella Storia in modo inestricabile, dando luogo a teorie erronee, ma anche a notizie, nozioni, documenti rivelatisi poi falsi, e persino a teorie scientifiche che hanno avuto credibilità per secoli, influenzando scelte di sovrani, scienziati, geografi, etc.

La causa di molti di questi eventi risiede in quel potere catalizzante e seduttivo del falso, nella forza affabulante dei suoi *racconti*, che si presentano spesso in maniera più credibile dei fatti realmente accaduti.

Una delle declinazioni del falso, che ci è sembrata essenziale come chiave di accesso ai "boschi narrativi" di Eco, è stata quella della falsificazione parodica e burlesca della Tradizione, la riscrittura e rivisitazione ironica del passato.

In questo senso, il capitolo III si sofferma su quei "veri e propri esercizi di falsificazione letteraria" raccolti in *Diario minimo* (1963), la cui continuazione è il *Secondo Diario minimo* del 1992, oltreché su tutta una serie di scritture falsificanti e rovesciamenti parodici apparsi in giornali, riviste e trasmissioni radiofoniche (nel corso di più di cinquant'anni).

A margine di tali echiani "esercizi di stile" e al di là dei risultati raggiunti, la maestria ludica nell'uso della parola e la nobile arte della copia e della contraffazione

buffonesca e rabelesiana, nelle quali Eco eccelle, ci sollecitano ad una interpretazione non solo della sua letteratura, ma della letteratura *tout court* in chiave falsificante: che essa sia, davvero, un falso continuo che si esercita sulla letteratura precedente e che ogni scritto sia, in fondo, trascrizione, traduzione, copia di testi altrui, interpretazione errata, falsificazione e parodia?

Infine, i capitoli IV, V e VI si inoltrano più internamente lungo i sentieri dei "boschi narrativi" dei sette romanzi echiani: in che modo è in essi custodita la verità e la menzogna, su quali trame si tesse il filo del vero e del falso, in quali spazi eterotipici si confonde la finzione e la realtà, si mescola ambiguamente la fantasia con la Storia?

Così, avventurandoci in un territorio incerto, al confine tra mondi né veri né finti, in cui i libri ci confondono e ci ingannano sulla loro vera natura, tra *biblia* e *pseudobiblia*, in cerca del Libro che non c'è, ci addentriamo, con il IV capitolo, nel mondo finzionale de *Il nome della rosa* (romanzo pubblicato nel 1980 e ormai *cult* nel panorama italiano, ma anche internazionale), indugiando sui suoi disorientanti giochi di specchi, sull'immagine allegorica della biblioteca-enciclopedia-labirinto e sul rapporto, storicamente e culturalmente ambiguo, che lega l'utopica tensione enciclopedica al sapere globale alla sua distruzione apocalittica.

Torna ne *Il nome della rosa* il riferimento alla *Bibbia* e, in particolare, all'*Apocalisse* come *master narrative* celata nel *patchwork* citazionistico del romanzo, che, però, verrà rovesciata nell'*adynaton* del riso e del mondo iperbolico e paradossale del Carnevale.

Il V capitolo si concentra nell'analisi dei romanzi *L'Isola del giorno prima* (1994), *Baudolino* (2000) e *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004).

Ambientato nel Seicento barocco, *L'isola del giorno prima* vuole essere, anzitutto, il "romanzo dei romanzi", ovvero la celebrazione, nel secolo della sua nascita (il Seicento appunto), del romanzo e del romanzesco.

Ed ecco che, allora, la letteratura mette in scena se stessa, si rappresenta al quadrato nei suoi meccanismi di costruzione finzionale, nella sua capacità demiurgica di costruire "mondi possibili", in cui possano valere le leggi di un mondo artificiale, diverso e surrogatorio, se non compensatorio, rispetto al mondo *reale.*

Con *Baudolino* Eco torna a tematizzare la menzogna e il falso nella Storia, ma lo fa in maniera parodica e quasi giocosa.

Eco sembra suggerirci, ancora una volta, come la menzogna e la verità rappresentino i due lati della stessa *facies* del mondo: mentire significa abitare la

distanza che intercorre tra *apparenza* e *verità*, e quindi uscire dall'ingenuità di quanti credono che le cose sono ciò che appaiono.

Se la verità, per dirla in termini nietzschiani, è una maschera che indossiamo per celare l'inganno che noi stessi abbiamo costruito, la menzogna, dunque, paradossalmente è una forma di smascheramento, di disillusione, che ci fa vedere le cose come stanno.

Con *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Eco esplora una tematica complessa e problematica, quella del filtro della memoria e della (ri)costruzione, attraverso di essa, della realtà e della Storia (del resto presente in tutti i suoi romanzi).

E se la memoria ci ingannasse? Fin dove può spingersi l'inganno? Quanto possono essere distorti i nostri ricordi, quanto è manipolata la memoria storica collettiva? Quanto è attendibile, allora, il narratore e principalmente il narratore storico, quando rievoca i fatti del passato?

Tra i due poli dilemmatici della finzione e della realtà, Eco sembra propendere per il primo dei due: la finzione (principalmente la finzione letteraria), è quell'artificio retorico e menzognero, o, come direbbe Manganelli, un "artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione" (MANGANELLI, 2004), capace, però, forse più della filosofia e della Storia, di farci penetrare nella verità del mondo e in maniera più profonda e intensa.

Negli ultimi tre romanzi, analizzati nel VI capitolo, *Il Pendolo di Foucault* (1988), *Il cimitero di Praga* (2010) e *Numero zero* (2015), ci è sembrato, però, di rinvenire una inversione di rotta.

Eco sembra cercare dei *limiti* alla dissolvenza del mondo nelle sue interpretazioni e alle tendenze più radicalmente decostruzioniste della postmodernità[1], insomma, un aggancio più forte alla *realtà*: quest'ultima, per quanto *debole* e noumenicamente inattingibile, esiste, è un Limite ontologico (forse anche metafisico?) che dovrebbe impedire derive ermeneutiche e riscritture falsificanti e aberranti della Storia.

Con tali romanzi, Eco crea una sorta di trilogia del complotto (ma anche del meta-complotto), in cui ad essere tematizzati non sono solo complotti *storici*, veri, presunti, immaginati, subdolamente e maliziosamente confezionati per creare *nemici*, piuttosto, si ragiona sul *complotto* in sé, sul paranoico immaginario cospirazionista che

[1] Probabilmente la svolta va situata proprio alla fine degli anni Ottanta con il saggio *I limiti dell'interpretazione* pubblicato nel 1990.

spinge uomini e società a ridurre la complessità del mondo reale ad una causa elementare e onnipotente e sui meccanismi di costruzione *narrativi* che conducono ad interpretare la Storia come permeata da forze oscure e da gruppi di potere che ne costituirebbero la vera dinamica e l' autentica tramatura.

L'istanza etica è molto più forte che negli altri romanzi, ma l'esito ugualmente pessimistico e nichilistico.

Insomma, se da un lato Eco avverte i limiti e la pericolosità di un regime pansemiotico e di una "semiosi infinita" portata alle estreme conseguenze, dall'altra non sa come uscirne.

Il costante richiamo, illuministico e kantiano, alla "ragionevolezza" e alla "vigilanza della Ragione", si infrange nel *mare magnum* dei Segni che parlano di altri Segni, legati per interminata catena "a venerandi sistemi di simbolizzazione coi quali e per i quali l'uomo attraverso i secoli, spesso ha perso il contatto con le cose che, ammesso che esistano, sempre gli appaiono come già culturalizzate, e, dunque, tradotte in Segni ed in Segni nominate" (ECO, 2010, p.123).

La ricerca di quel *quid* (l'Oggetto dinamico peirciano), che sta oltre e al di là dell'orizzonte semiotico, non si conclude mai, ed è sempre un *itinerarium ad nihilum*.

Il vero "zoccolo duro dell'essere", il *Fatto* che pone un limite al regime dei segni e delle interpretazioni, nel quale da sempre siamo immersi e dal quale non possiamo uscire, è quello inesorabilmente biologico e *reale* della nostra morte.

CAPITOLO I

Sai qual è il difetto della razionalità umana?
Lui disse: – Quale? – Che finge di non vedere l'orrore
e la morte con cui si concludono le sue macchinazioni.
Questa è una protesta contro il futuro.
Vogliono tenere a distanza il futuro.
Vogliono normalizzarlo, impedirgli di sommergere il presente .
(D. De Lillo, *Cosmopolis*)

Giorni di catastrofe sono tutti i giorni in cui non succede nulla.
(I. Calvino, *Diario americano1960*)

La crisi della Storia (e dello storicismo) e il dibattito filosofico-epistemologico

I.1 Tutto crolla: la postmodernità tra storia, apocalisse e catastrofe

All'insegna di crolli reali e simbolici si apre l'epoca postmoderna e ne viene attraversata, sotto il segno del crollo e della catastrofe essa si chiude: il crollo programmato del complesso edilizio *Pruitt-Igoe* a St. Louis[2] con il quale l'architetto postmoderno Jencks individua la data e l'ora esatta in cui la postmodernità vede la luce, il crollo del muro di Berlino, quello dell'Unione Sovietica con i quali viene smantellato il modello geopolitico della Guerra Fredda, e, infine, il crollo delle *Twin Towers* a New York che, per molti (Luperini, Carravetta, Donnarumma, Ferraris, solo per citarne alcuni) suggellerebbe il *terminus ad quem* dello *Zeitgeist* postmoderno e del brutale ritorno alla *realtà*.

Ancora una volta un crollo, ancora una volta l'impressione che l'Occidente sia risucchiato dentro il vortice di una inquietante storia della fine.

Tuttavia, ci rendiamo conto che, pur decretando la *fine* della postmodernità (così come, tempi addietro, si era fissata la *fine* della modernità), ciò che non viene

[2] Il crollo avvenne alle tre del pomeriggio del 16 marzo del 1972. Quella del Pruitt-Igoe è stata una delle prime demolizioni di edifici di architettura moderna ed è stata definita dal teorico e storico dell'architettura Charles Jencks come "il giorno in cui l'architettura moderna è morta" (JENCKS, 2014).

meno e non è finito è proprio il senso della fine, la connotazione escatologica e, in molte delle sue rappresentazioni, *scenograficamente* apocalittica, con cui, pur nelle sue forme più secolarizzate e laicamente scettiche, la contemporaneità percepisce e rappresenta se stessa.

> Si potrà dire che in fondo si tratta sempre di narrazioni, finzioni della fine che si sovrappongono ad una realtà confusa e articolata, che danno un senso umano e stabile a un mondo che, modificandosi, ci fugge davanti, appare sempre più incomprensibile, privo di senso (FERRONI, 2010, p. 187).

Nel quadro contemporaneo della cosiddetta *globalizzazione* il senso della fine e la minaccia della distruzione totale sembrano, tuttavia, essersi fatti più acuti e urgenti: la crisi che sperimentiamo sembra essere "preminente, più tormentosa, più interessante delle altre crisi [...], per questo siamo pronti ad accettare ogni prova che possa dimostrarci che la nostra è una autentica fine" (KERMODE, 2004, p. 85,86).

Eventi disastrosi e cambiamenti repentini all'interno della società contemporanea sono spesso avvertiti, più o meno consapevolmente, come segni del tracollo imminente, o, comunque, vissuti nei termini di una "desertificazione dell'avvenire" (FUSARO, 2010): guerre, attentati terroristici, catastrofi naturali, minacce ambientali, crisi economiche, ma altresì decadenza culturale, perdita di senso, dissolvenza dell'umano nei mondi virtuali, nella cibernetica e nel postumanesimo.

Sullo sfondo il Leviatano del tardocapitalismo (Harvey, Jameson, Negri), le cui ramificazioni tentacolari rendono onnipotente e onnipresente la logica di mercato e di consumo in ogni aspetto della vita: si tratta di forme di potere occulto, trasversale e "microfisico", associate ad un nuovo tipo di Impero, policentrico e invisibile (NEGRI, 2003), che generano la sensazione di impotenza diffusa nei confronti della gestione sempre più elitaria del governo economico mondiale e un cronico atteggiamento di sospetto e di sfiducia verso una realtà sempre più impenetrabile e incomprensibile.

Di qui quella curvatura paranoica che assume la mentalità apocalittica, che è l'ideologia cospirazionista, una delle *Stimmungen* tipiche della cultura contemporanea, postmoderna o post-postmoderna, che dir si voglia.

Senza sminuire la portata tragica di molti degli accadimenti contemporanei e dei sommovimenti tettonici che scuotono le nostre società e le nostre consolidate mentalità – e sottolineando i limiti delle nostre categorie di pensiero di intendere fenomeni inediti e alquanto complessi – è, però, "un luogo comune quello di parlare della propria

situazione storica come eccezionalmente terribile, e, dunque, in un certo modo privilegiata, come se fosse punto cardinale del tempo” (KERMODE, 2004, p.84).

Certamente, la contemporaneità (definita in maniere diverse e, spesso controverse, come “postmodernità”, “tardamodernità”, “surmodernità”, “ipermodernità”, “modernità liquida”, etc.) descrive se stessa servendosi di una *imagerie* apocalittico-escatologica “che trova espressione in una grande quantità di racconti e visioni di apocalissi, spesso prive di palingenesi, all’interno delle quali le figure del testo biblico si sovrappongono a quelle dell’immaginario della società tardocapitalista” (LINO, 2011, p. 2).

Immagini della fine e allucinati scenari apocalittici permeano a vari livelli molti dei testi della letteratura contemporanea (Dick, DeLillo, Pynchon, Ballard, Houellebeqc, McCarthy), molti *script* della cinematografia più recente mettono in scena varie forme di disastro globale (pandemie, contagi collettivi, invasione di alieni, distopie sociali, etc.), dando luogo a quella che potremmo definire una vera e propria estetica e retorica della catastrofe, non senza, a volte, una certa voluttuosa fascinazione per essa.

Persino alcuni dei *maîtres à penser* contemporanei organizzano le proprie disamine e diagnosi sulla società attuale collocandole in una cornice narrativa apocalittica, con tutto il correlato repertorio catastrofico, allegorico e pantoclasta, che l’accompagna: il filosofo slavo Zizek (2011), ad esempio, descrive la “fine dei tempi” che stiamo vivendo (che per lui concide con la fine del capitalismo) in termini di *Armageddon* conclusivo e risolutivo che si annuncia prossimo; un tempo di transizione metastasica, il nostro, nel quale imperversano minacciosi “i quattro cavalieri dell’ Apocalisse”, rappresentanti ognuno un aspetto negativo ed infausto della nostra epoca (la crisi ecologica globale, le conseguenze della rivoluzione biogenetica, gli squilibri interni al sistema economico-finanziario e la crescita esplosiva delle divisioni ed esclusioni sociali)[3].

L’ipertrofia contemporanea delle immagini e dei simboli apocalittici, che sempre proliferano nella storia della cultura in momenti di crisi e di declino delle civiltà o nelle scansioni epocali e crepuscolari *fin de siècle*, sarebbero da collegare al progetto incompiuto della modernità (LINO, 2011), ai crolli e ai fallimenti delle sue idee

---

[3] “Di segnali della grande confusione sotto il cielo” (ZIZEK, 2011, p.11) ce ne sono tanti, ma poiché scontrarsi con la realtà dei fatti fa male, l’atteggiamento umano, secondo Zizek, anela ritardarne l’evento. Nel solco degli studi della psicologa svizzera Elisabeth Kubler-Röss, il filosofo slavo ripropone lo schema in cinque fasi dell’ elaborazione del lutto che diventa profilo dell’ uomo moderno: rifiuto, collera, compromesso, depressione, accettazione.

portanti: il mito del progresso necessario e infinito, il dominio e la manipolazione della natura attraverso la scienza e la tecnica, condizione di tale progresso, e, infine, l'idea di una ragione storicistica emancipativa e universalizzante (CHIURAZZI, 1999).

Soprattutto, Lino collega la ridondanza e la pervasività delle metafore apocalittiche della postmodernità con la pregnanza simbolica del testo giovanneo, un testo che insiste sulla potenza *ex-statica* della visione e della immagine più che sui codici semantici e razionali della parola.

In altri termini, il linguaggio immaginifico e visionario dell'*Apocalisse* costituirebbe una forma risarcitoria e surrogatoria di descrizione e rappresentazione della contemporaneità, dovuta alla inadeguatezza della concettualità moderna di cogliere appieno la specificità dei fenomeni culturali che la attraversano.

Scrive De Martino:

> L'apocalittica della crisi nasce dal progressivo restringersi degli orizzonti dell'operabile mondano, e testimonia di una caduta, di un crollo, di una estraneazione, di una caoticizzazione, di un annientamento o addirittura di un'esplosione del mondo reale, come anche di un isolarsi, di un chiudersi, di un sognante intimizzarsi dell'io. Il linguaggio, nel senso più lato di segno acustico o visivo del rapporto io-mondo, tende a seguire questo crollo: il linguaggio diventa anzi esso stesso crollante con la prospettiva terminale del silenzio e della incomunicabilità, non più appello intersoggettivo (DE MARTINO, 2002, p. 335).

È il fallimento delle illusioni dell'*Aufklärung*, l' afasia della ragione moderna di fronte all'insensatezza e all'orrore di molti degli eventi catastrofici che costellano in modo drammatico la storia novecentesca (le due guerre mondiali, l'Olocausto, Hiroshima e Nagasaki) "a richiedere l'intervento di un codice apocalittico per raccontare a quale livello allegorico è giunta la rappresentazione dell'uomo e della sua cultura" (LINO, 2014, p. 5).

Non a caso, per Lyotard (1987), il passaggio dalla modernità alla postmodernità si situa proprio nel 1943, ad Auschwitz, nello stesso momento in cui la nozione di progresso e di emancipazione umana, che avevano caratterizzato il "progetto" moderno, venivano rimesse in questione dalla catastrofe inenarrabile e irrappresentabile dell'Olocausto e degli orrori nazisti.

Uno sguardo retrospettivo ai secoli passati, tuttavia, ci induce a credere che i codici espressivi e figurativi ereditati dall'*Apocalisse* biblica non siano una griglia di pensiero e una modalità di visione che possiamo limitare alla postmodernità, o, comunque, ritenere esclusiva dell'epoca che stiamo vivendo.

Trasformatosi da *locus theologicus* in *locus ideologicus*, il pensiero apocalittico di matrice giudaico-cristiana ha agito in profondità lungo gran parte del percorso storico occidentale, soprattutto sul suo modo di organizzare il tempo e di concepire la Storia, modellando le forme culturali e narrative con cui l'Occidente ha raccontato e continua a raccontare se stesso.

L'*Apocalisse* giovannea[4], in particolare, rappresenterebbe l'*Urtext*, il modello di finzione che è prevalso nell'orizzonte culturale occidentale, una "finzione armonica" che ha permesso di conferire un ordine e un significato al fluire caotico degli eventi, articolandoli secondo una struttura coerente di inizio-centro-fine (KERMODE, 2004).

> Questo libro (o almeno la sua idea di fondo) ha influenzato vita e cultura di masse sterminate e per secoli e secoli, assai più di quanto non abbiano saputo fare gli stessi poemi omerici [...] Prima della nostra apocalisse-metafora (una fine del mondo immaginata, o una catastrofe reale con voluta esagerazione), l'Apocalisse giovannea ha avuto modo di evolversi lentissimamente da documento religioso a paradigma ideologico. Certo nei secoli successivi si potè ignorare l'opera e il titolo; ma intanto era sottentrato fortissimo il paradigma che essa aveva autorizzato. Quel paradigma è vissuto per quasi venti secoli e non abbiamo certezza che sia tramontato definitivamente (PLACANICA,1990, p. 98).

La presenza costante del paradigma apocalittico nell'immaginario occidentale trova, infatti, ragione nel suo carattere archetipico, nella sua natura di narrazione antropologicamente necessaria, che da sempre accompagna l'uomo[5], ispirando la sua concezione della storia, mitigando il suo timore della morte, supportando la sua costante volontà – e il suo insopprimibile bisogno – di dare una direzione alla propria esistenza ed un senso alla sua fine, sia in termini di storia individuale che di storia collettiva dell'umanità.

---

[4] Quando si parla di apocalisse viene chiamata in causa la fortunata ricezione dell'*Apocalisse* di Giovanni, da cui ha preso il nome il genere letterario dell'apocalittica, termine nel quale rientra più genericamente quell'insieme di scritti di provenienza giudaica, canonici e apocrifi, che a partire dal II secolo a. C. ebbero un'ampia ricezione a livello popolare per la natura visionaria dei propri contenuti. Il fondamentale testo di Giovanni, composto durante l'esilio presso l'isola di Patmos alla fine del I secolo d. C., venne scritto con il fine di consolare e promettere una magniloquente salvezza spirituale alle comunità cristiane decimate dalle persecuzioni di Domiziano; il testo, nonostante gli orrori descritti, agisce da balsamo in grado di alleviare le sofferenze dell'uomo, promettendogli la prossima *parusia* del Cristo e l'avvento del Regno di Dio simboleggiato dalla visione finale della Nuova Gerusalemme che scende dal cielo, senza però risparmiarsi una ben dettagliata narrazione della distruzione del mondo.

[5] Riprendendo una distinzione di M. Eliade (1966), è opportuno distinguere tra religioni e mentalità di tipo cosmico e quelle di tipo storico, nelle quali il tempo è concepito in maniera completamente diversa. Nel paganesimo (ma anche in molte religioni orientali attuali), l'uomo, anziché nella storia, vive nel cosmo. Il tempo si configura come ciclico e circolare. Nelle religioni e nelle mentalità storiche, invece, il tempo è lineare, non ritorna eternamente su se stesso, ma ha un inizio e giunge ad una fine. È solo in questo contesto temporale che può avere luogo un pensiero propriamente "apocalittico".

L'*Apocalisse* biblica, in particolare, ci offre una organizzazione teleologica degli eventi storici per cui essi procedono, secondo un disegno provvidenziale prestabilito, verso un fine, oltre che verso la fine: il *telos* intrinseco nel divenire storico si dispiega e si spiega completamente alla fine della storia umana, quando l'*apocalisse* (da *apokálypsis*, termine greco che significa *rivelazione*) segnerà in modo catastrofico la fine della storia umana, ma ne rivelerà finalmente il significato complessivo e ultimativo.

In questo senso, l'orizzonte apocalittico dischiude la possibilità di pensare la catastrofe nel senso riposto della sua etimologia greca (*catastrophé*), che vuol dire "svolgere un evento sino alla fine", "portarlo a termine", ma anche "rivolgimento", "cambiamento di direzione", "svolta", "trasformazione"[6] (GALIMBERTI, 2005).

Catastrofe, quindi, come capovolgimento che sovverte un ordine, portandone alla luce la tessitura narrativa, che offre l'improvvisa conclusione di una vicenda, l'interruzione e il crollo di una continuità; una sovversione catartica che non preclude la possibilità di un nuovo inizio.

La religione cristiana, attraverso i ritmi e i riti della Chiesa organizzata, fa del paradigma apocalittico un principio di mantenimento dell'ordine: la pausa perennemente prorogata e, tuttavia, perennemente attesa della fine, era al fondo di ogni indicazione di comportamento, ed è stato sant'Agostino nel *De civitate Dei* a chiarire che la sempre incombente e la sempre differita fine del mondo, con la dialettica di timore e speranza che essa alimentava, era fattore essenziale di stabilizzazione della Chiesa.

Sant'Agostino attua, insomma, un'operazione fondamentale di *domesticazione* dell'escatologia cristiana, rinviando ad un futuro certo ma non prevedibile la fine del mondo e, allo stesso tempo, suggerendo una interpretazione mistico-simbolica dell'*Apocalisse*, in particolare del capitolo 20, 1-10.

In polemica principalmente con le sette chiliastiche e i movimenti millenaristici[7] che predicavano l'imminente avvento del regno di Cristo sulla terra, riservato ai giusti e destinato a durare mille anni, egli sosteneva che, se in questo mondo la "città degli

---

[6]La catastrofe nel mondo antico era legata alla rappresentazione teatrale della tragedia e ne costituiva la parte conclusiva che chiudeva la peripezia del personaggio principale, scioglieva i nodi, i conflitti e gli equivoci creati dalla trama, spesso con la rivelazione di un fatto ignoto ai personaggi o al pubblico, e terminava con la catarsi.

[7] A dar forma al millenarismo cristiano convergono elementi dalle origini più lontane, derivanti sia dalle attese di un'età aurea, così come è preconizzata dalla tradizione classica extrabiblica, sia dalle promesse veterotestamentarie di tipo messianico, che la tarda apocalittica giudaica interpreta come anticipazione di uno stato di beatitudine terrena.

uomini” e il Regno di Dio si trovano inestricabilmente confusi e intrecciati, alla chiusura della vicenda storica, i due percorsi verranno finalmente separati, e il Regno di Dio troverà sì il proprio compimento, ma in un contesto trascendente, al di fuori di questo mondo e di questo tempo.

In questione, appunto, era il brano sopra citato dell’*Apocalisse* (20, 1-10) che costituisce il fondamentale riferimento scritturistico del nascente millenarismo cristiano.

È in questo passo infatti – esempio unico di tutto il Nuovo Testamento – che si menziona un regno dei giusti, con Cristo a capo, che si estenderà per la durata di mille anni: un tempo che andrà dalla *prima risurrezione* dei giusti, appunto, fino alla risurrezione finale, quando, dopo un ultimo scatenarsi del potere di Satana, il male sarà distrutto per sempre e ciascuno entrerà definitivamente, se peccatore, nella morte eterna, se giusto, nel regno celeste.

> Tale mistica salvazionista si distingue dalle altre in quanto la salvezza promessa è insieme terrena e collettiva. È su questa terra che nascerà la Città celeste e le sue gioie coroneranno non le tribolazioni dell’anima singola, bensí le gesta epiche di un popolo eletto (COHN, 2000, p.342).

La distanza ontologica che separa il *Millennio* dalla realtà esistente è tale che di esso si può dire solo che, quando l’atteso evento catastrofico-palingenetico avrà fatto *tabula rasa* del vecchio mondo, l’umanità sarà completamente e definitivamente al riparo da tutte quelle esperienze negative che quotidianamente avviliscono l’umanità presente.

La catastrofe viene addirittura invocata, in quanto è percepita come il vestibolo della liberazione totale dal male fisico, metafisico e morale. Donde lo schema tipico di ogni visione millenaristica della storia, che Max Weber ha efficacemente sintetizzato con la formula “sventura, poi salvezza”.

Ma è con Gioacchino da Fiore nel XII secolo che si afferma una vera e propria teologia della storia di tipo apocalittico-millenaristico che, in forma di *éschaton* secolarizzato, sarà alla base delle moderne filosofie della storia; anzi, il gioachimismo con la sua *dialettica* di crisi, transizione e superamento, sarà consustanziale alla stessa idea di modernità (VOEGELIN, 1970)[8].

---

[8] Fu principalmente Voegelin che interpretò la genesi e l’evoluzione dell’epoca moderna come il trionfo della concezione apocalittico-millenaristica, che però egli interpreta in una chiave gnostica. Egli ritiene che la modernità abbia sintetizzato l’ampio e disparato materiale gnostico e apocalittico-millenaristico “in un complesso di simboli sui quali si è fondata fino ai nostri giorni la moderna società politica”. Rappresenterebbero mere varianti della concezione gioachimita della storia, suddivisa in tre stadi

Contrastando con la visione agostiniana e orosiana della storia rappresentata come un processo di progressivo invecchiamento e decadenza in attesa della fine, Gioacchino da Fiore individuava, nel corso degli eventi, una sequenza progressiva, scandita secondo uno schema triadico, per cui al Regno del Padre succede il Regno del Figlio, destinato a culminare nel Regno dello Spirito (coincidente con il *Millennio* dell'*Apocalisse*), che si sarebbe dovuto realizzare sul piano terreno e, dunque, *dentro* la storia e prima della sua chiusura definitiva, prima del trionfo finale del Bene sul Male e della *parousia* cristica.

Come osserva Kestenberg-Gladstein, "la triade di Gioacchino ha reso inevitabile il fatto che il presente sia un puro e semplice stadio di transizione e lasci la gente con la sensazione di vivere in una svolta decisiva" (KESTENBERG-GLADSTEIN, 1955 apud KERMODE, 2004, p. 46).

Strappati al contesto teologico da cui erano sorti, gli attributi apocalittico-escatologici della crisi/transizione assumono con la modernità un carattere immanente e intramondano, innestandosi nella dinamica del corso storico, che si trasforma per questa via in "tribunale del mondo" (HEGEL, 2000).

Di qui la cifra temporale tipica della modernità: l'accelerazione del tempo e della storia, che imprimono al suo corso una curvatura futuro-centrica e tutta proiettata in avanti[9].

L'idea di progresso come corsa unidirezionale verso un *telos* e l'imperativo assiologico del *novum*, che si declinano nel XVIII secolo in una vera e propria *fede* nel carattere emancipativo della storia e dell'umanità, conferendo un ritmo sempre più accelerato al suo corso, sarebbero niente altro che la traduzione di un'aspirazione tipicamente religiosa alla redenzione, di una tensione messianico-millenaristica all'interno di una società oramai laica e desacralizzata.

---

progressivi, il periodizzamento umanistico ed enciclopedistico della storia in storia antica, medievale e moderna; la teoria di Turgot e di Comte della successione delle tre fasi: teologica, metafisica e scientifica; la dialettica hegeliana dei tre stadi della libertà e della piena esplicazione dello spirito autocosciente; la dialettica marxiana dei tre stadi del comunismo primitivo, della società classista e del comunismo terminale; e, infine, il simbolo nazionalsocialista del Terzo Regno (VOEGELIN,1970, p.67).

[9] Interpreto qui la modernità e la sua cifra distintiva, che è l'accelerazione del tempo e della storia, come un processo di immanentizzazione di idee religiose appartenenti alla tradizione apocalittica giudaico-cristiana e, principalmente, millenaristica, seguendo la linea di pensiero del "teorema della secolarizzazione" di cui fanno parte, con opportuni distinguo e differenti accentuazioni, pensatori come Löwith, Taubes, Voegelin, Benz, Gehlen, Cohn ed altri. C'è anche da dire che altri studiosi interpretano, come fattore fondamentale della nascita della modernità e come motore della sua dinamica, il grandioso progetto di emancipazione tecnico-scientifica dalla natura iniziatosi nel XVI-XVII secolo (ROSSI, 1997).

Venuta meno la fede in un altro mondo, rimane integra la tensione religiosa verso un mondo diverso, che assume sempre più le caratteristiche di un luogo utopico, di una nuova Atlantide, in cui si compirà quella rigenerazione, a cui una parte della società lavora con *pathos* e tensione religiosa.

Con l'inizio della modernità, l'uomo comincia a guardare alla storia come luogo in cui poter realizzare le proprie speranze e perseguire con fede entusiastica un rinnovamento, una trasformazione radicale che sia in grado di inaugurare un'epoca *nuova.*

La cultura umanistico-rinascimentale si apre, difatti, con la precisa coscienza da parte dei suoi intellettuali più avvertiti di trovarsi in un' epoca di crisi e di passaggio: le testimonianze che abbiamo ci parlano dell'esperienza della fine di un mondo, quella di essersi lasciati alle spalle la tanto vituperata epoca medievale e di essere alle soglie di un nuovo, promettente e luminoso inizio.

E proprio questa epoca è inondata di opuscoli, libelli, calendari che almanaccano la prossima e imminente fine del mondo, segnata da catastrofi naturali e immani rivolgimenti sociali e politici, i cui segni premonitori filosofi, profeti, pseudo-profeti e ciarlatani del tempo riconoscevano nei tratti decadenti dei costumi della propria epoca, o in fenomeni naturali tragici quali carestie, inondazioni, terremoti, o, perscrutando gli astri, nelle congiunzioni di segni zodiacali e pianeti.

Alcuni rilevanti eventi storici del tempo (si veda anche la libellistica e panflettistica legata alla Riforma luterana) erano letti nell'ottica di una crisi finale imminente e risolutiva e, allo stesso tempo, di una transizione palingenetica verso una nuova epoca, un *dopo* che si configurava spesso in termini utopici, come nel pensiero filosofico di Tommaso Campanella, per il quale era prossima una "renovazione del secolo", prima della fine del mondo, un secolo aureo che ricorda molto l'Età dello Spirito di Gioacchino, nel quale sarà instaurata una repubblica cristiana universale (la Città del Sole).

Basandosi principalmente sulla tradizione apocalittico-millenaristica e chiliastica, (spesso mescolata alla conoscenza astrologica dell'epoca che interpretava nelle configurazioni del cielo la storia già scritta delle vicende umane), i secoli della prima modernità (XV-XVI) danno vita ad una lettura e interpretazione degli eventi storici, che in forma secolarizzata, prosegue negli storicismi e nelle filosofie della storia che dominano il panorama culturale dell'Europa dei secoli XVIII e XIX e, in parte, del secolo XX.

L’attualizzazione in chiave moderna del gioachimismo ha instaurato e diffuso un regime temporale in cui la transizione è concepita non solo come il passaggio tra un’epoca e l’altra, ma diventa essa stessa un’*epoca*: un periodo di “agonia atemporale” (KERMODE, 2004, p.122), di crisi perenne e di transizione eterna.

Ciò che si afferma stabilmente con i principali storicismi e filosofie della storia della modernità è il concetto di *epoca* come *epoché* temporale: il presente in cui viviamo sta sempre nel mezzo, come un “punto istantaneo e inesteso” (KERMODE, 2004, p.123), vale a dire come ciò che non ha una consistenza sua propria, ma ha solo la funzione di passaggio dal passato al futuro, da ciò che fu a ciò che sarà, tra la fase epigonale e crepuscolare di un’epoca che sta terminando e un’epoca nuova che sta sorgendo, di cui si intravedono gli aurorali segni premonitori.

Un aspetto, quest’ultimo, che porta alla luce una delle contraddizioni strutturali proprie della cultura moderna che, proiettata sempre in avanti in cerca del nuovo e del meglio che deve venire, si percepisce sempre come invecchiata e oltrepassata, e, dunque, sempre postuma.

Se da un lato, infatti, l’accelerazione della modernità, la sua vorticosa tensione verso l’avvenire, genera una futurizzazione della storia, una sorta di impazienza patologica nei confronti del futuro, nell’aspettativa di abbreviare il più possibile l’intervallo che separa l’epoca di transizione presente dalle regioni del *non ancora*; dall’altro, ciò che si registra, come una sorta di effetto collaterale del moderno, è la connotazione postuma di molta cultura moderna, la sensazione, cioè, di venire sempre dopo, del trovarsi a raccogliere e decifrare i segni di un processo giunto alla sua fine, di guardare alle istituzioni e forme culturali del passato sempre come ultrapassate e definitivamente perdute, perché travolte dal vorticoso *Streben* della storia e dalla sua logica di superamento necessario.

Si leggano, ad esempio, le pagine della *Prefazione* alla *Fenomenologia dello spirito* di Hegel scritte all’inizio del XIX secolo:

> Del resto non è difficile a vedersi come la nostra sia un’età di gestazione e di trapasso a una nuova era; lo spirito ha rotto i ponti col mondo del suo esserci e rappresentare, durato fino ad oggi; esso sta per calare tutto ciò nel passato e versa in un travagliato periodo di trasformazione. Invero lo spirito non si trova mai in condizione di quiete, preso com’è in un movimento sempre progressivo. [...] lo sgretolamento che sta cominciando è avvertibile solo per sintomi sporadici: la fatuità e la noia che invadono ciò che ancor sussiste, l’indeterminato presentimento di un ignoto, sono segni forieri di un qualche cosa di diverso che è in marcia (HEGEL, 2000, p.8).

Nonostante il carattere ottimistico della sua filosofia, Hegel, infatti, interpreta la propria epoca come un'epoca di decadenza, di disfacimento, in cui prevale "la prosa del mondo", la burocratizzazione dell'esistenza, il dominio delle astrazioni sull'immediatezza del vivere.

Convinto di non aver inventato niente, ma di essere soltanto un ordinatore sistematico di concetti ed esperienze, Hegel si sente chiamato come filosofo a dare forma intelligibile a un'intera fase storica ormai al tramonto, paragonandosi implicitamente ad Aristotele, che presentò la sua *summa* alla fine dell'Atene classica.

In campo artistico i modelli più rappresentativi del suo tempo – come risulta dalle magistrali pagine dell'*Estetica* – sono Rossini in musica, e Sterne in letteratura.

Così come Aristofane raffigura, ridendo, la disgregazione della *polis* e così come Cervantes descrive, ridendo, la dissoluzione del mondo feudale, allo stesso modo essi rappresentano con il loro *humour* (il genere più alto, superiore alla tragedia) la disgregazione del mondo moderno, da cui ne nascerà uno nuovo, anche se Hegel non dice quale.

Anche Nietzsche (che pure critica la logica storicistica e tenta di uscire dalla temporalità escatologica del moderno) concepisce il suo tempo come una fine, la fine del movimento morale e spirituale di più di duemila anni, la fine della metafisica e del cristianesimo, la fine di ogni giudizio di valore.

> Vidi una grande tristezza invadere gli uomini. I migliori si stancarono del loro lavoro. Una dottrina apparve, una fede le si affiancò: tutto è vuoto, tutto è uguale, tutto fu! Abbiamo fatto il raccolto: ma perché tutti i nostri frutti si corrompono? Cosa è accaduto quaggiù la notte scorsa della luna malvagia? Tutto il nostro lavoro è stato vano, il nostro vino è diventato veleno, il malocchio ha disseccato i nostri campi e i nostri cuori. Aridi siamo divenuti noi tutti. Tutte le fonti sono esauste, anche il mare si è ritirato. Tutto il suolo si fenderà, ma l'abisso non inghiottirà! Ah, dov'è mai ancora un mare dove si possa annegare: così risuona il nostro lamento sulle piatte paludi (NIETZSCHE, 1968, p. 37).

Il nichilismo, per Nietzsche, conclude l'Occidente (*Abendland*), "la terra della sera". Certo, esso non è sinonimo solo di decadenza, ma, piuttosto, di transizione, in cui fine e principio sono intrecciati come la notte intreccia tramonto e aurora, preannunciando la "nuova filosofia del mattino" e nuove possibilità dell'umano.

> Tuttavia, nonostante l'aspirazione a tracciare la strada per l'energetica e sempre giovane umanità dell'avvenire, la filosofia di Nietzsche può leggersi come una filosofia del dopo, di un'ora crepuscolare che vorrebbe andare al di là di un immobile conoscere e immergersi fino in fondo nell'energia sorgiva

> e cieca della materia, ma che resta inevitabilmente avvolta nelle più inquietanti ombre notturne (FERRONI, 2010, p. 49).

La scansione della storia secondo il modello apocalittico crisi/transizione assume un ritmo più serrato nel corso del Novecento, non a caso definito "secolo breve" (HOBSBAWM, 1995), per la trama fitta degli eventi e la velocità vorticosa dei suoi cambiamenti verificatisi spesso in forma catastrofica.

Ciò non fa che radicalizzare quel nodo strutturale, contraddittorio e paradossale della modernità cui abbiamo accennato sopra, facendone scaturire un sentimento del tempo del tutto spaesante: l'incredibile accelerazione impressa al suo corso storico fa sì che il suo futuro giunga così rapidamente da non fare più nemmeno in tempo a presentificarsi e lasci solo terreno bruciato alle sue spalle.

Ciò tanto più vale, secondo il filosofo tedesco T. Adorno, per le opere d'arte della modernità, e principalmente per le avanguardie novecentesche, nelle quali lo scarto tra inizio/fine, tradizione/innovazione, costruzione/distruzione, vita/morte si riduce e si consuma in modo estremamente rapido, in nome del primato assiologico del nuovo sull'antico e di una percezione accelerata del tempo che costringe l'arte a vedersi continuamente superata da se stessa e a percepirsi come perennemente postuma (ADORNO,1975).

In questo senso, le avanguardie nate dall'essenza stessa dell'ideologia moderna ne costituiscono anche la sua critica e la sua dissoluzione interna: l'accelerazione della storia a cui le avanguardie costringono la modernità, la imperativa ricerca del nuovo che comporta la distruzione (anche violenta) del vecchio, conduce ad una iconoclastia di tutte le forme della tradizione passata e della Storia *tout court*.

L'inarrestabile accelerazione dei processi sociali e dei fenomeni culturali cui si è assistito per gran parte del Novecento si presenta, allora, come il rovescio di una civiltà ormai esaurita, passata in condizioni di "cristallizzazione" (GEHLEN, 1994).

Per questo, Gehlen qualifica come "cristallizzata" la civiltà moderna, perché "le possibilità in essa insite hanno sviluppato tutte le loro risorse fondamentali. Sono state scoperte e accettate anche tutte le contropossibilità e tutte le antitesi, di modo che ormai diviene sempre più improbabile operare modificazioni nelle premesse" (GEHLEN, 1994, p. 157).

Ed è in questo senso, secondo il filosofo tedesco, che la modernità (approssimativamente dagli anni Cinquanta in poi) è entrata nell'epoca della *post-histoire*: non una *nuova* epoca, ma l'esito ultimo e definitivo della modernità, il suo

collasso temporale, che assume i contorni paradossali di un'accelerazione statica, o di una stasi accelerata.

Essere nella *post-histoire* vuol dire risucchio nel futuro, ovvero, entrare in una dimensione temporale in cui l'erosione dell'idea di progresso determina una *kulturelle Kristalizasion*, una ripetizione del medesimo e del sempre uguale che abolisce la possibilità di un avvenire e fa sì, invece, che il futuro di questo futuro sia passato.

L'accelerazione dell'epoca contemporanea non è più rivolta verso l'avvenire – secondo il progetto emancipativo della modernità – ma ha come unica dimensione temporale il presente stesso, assunto come orizzonte intrascendibile e costantemente riprodotto a velocità sempre più intensa: essa si configura, pertanto, come accelerazione senza futuro, in una eclissi generale della speranza nel domani e nella fede delle leggi inesorabili della storia come corsa unidirezionale verso l'avvenire.

Venute meno, infatti, la prospettiva escatologico-religiosa e quella laica di matrice illuminista e storicista, il progresso si libera da ogni connotazione assiologica, sia positiva sia negativa, e viene concepito come semplice enfatizzazione del nuovo.

Prigioniera di un presente senza vie di uscita, la contemporaneità resta come sospesa "fra i tempi" (BORDONI, 2017), tra l'attesa di un futuro il cui *oltre* è l'utile del domani e la percezione dell'oggi come il tempo perennemente postumo del dopo.

La stessa parola *postmodernità* si caratterizza nichilisticamente come un'epoca che viene *dopo* un'altra, segnandone il tramonto o una estrema propaggine. E *dopo* significa declino e fine: "nessun progetto per il futuro, dunque, ma storia vecchia che si ottunde e distorce nelle continue rivisitazioni ermeneutiche" (SPARACO, 2003, p.3).

Di qui quella "filosofia del dopo" (SPARACO, 2003) che caratterizza l'epoca postmoderna e l'ideologia del finismo, come suo corollario, che acquisisce, in effetti, una rilevanza teorica ed epistemologica di spiegazione di molti dei fenomeni culturali, a partire principalmente dagli anni Cinquanta e Sessanta, con una riviviscenza proprio alla fine del millennio[10].

[10] Lo stesso Derrida rileva che già negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento le domande finali erano diffuse come l'aria che si respirava: "i temi escatologici della 'fine della storia', della 'fine del marxismo', dell' 'ultimo uomo', ecc. erano […] il nostro pane quotidiano. Questo pane d'Apocalisse noi lo avevamo naturalmente in bocca, già allora" (DERRIDA,1985, p.123). Negli anni Novanta il finismo come *ideologia* esplicativa di molti fenomeni della contemporaneità trova espressione in una serie di saggi come *The end of history and the last man* di Fukuyama (1992), *La fin de la democratie* di Guhenno (1993), *The end of education* di Postman (1995), di *The end of science* di Horgan (1996) e altri. In particolare, suscitò abbastanza polemiche il saggio di Fukuyama sopra citato. Secondo lo studioso nippo-americano, con la sconfitta del comunismo e la vittoria del pensiero liberale-liberista alla fine del XX

Il carattere postumo (FERRONI, 2010), e, per alcuni versi, anche "necrofilo" – Benedetti (1998) parla di manipolazione e riciclaggio dei materiali inerti della Tradizione e di fascinazione mortuaria per essi –, che costituisce la cifra tipica di molta della cultura postmoderna, rappresenta il *verso* di quello stesso fenomeno il cui *recto* è l'accelerazione vorticosa ed esasperata cui sono sottoposte le società tardo-capitaliste, che hanno anestetizzato e dissolto la tensione messianica dell'Utopia nell'anonimo e atemporale "non-luogo"[11] (AUGÉ, 1996), il cui unico orizzonte di *trascendenza* si esaurisce nella novità feticistica ed eroticamente cangiante della merce e del suo ininterrotto consumo (PERNIOLA, 1994).

Né serve a molto, secondo noi, oggi, sentenziare la *fine* della postmodernità, o più macabramente annunciarne la *morte*: dopo la modernità, la postmodernità, e dopo di essa la post-postmodernità, *ad libitum*. Ciò non fa altro che ribadire la "cattiva infinità" dei *post* con cui tentiamo di definire l'epoca che viviamo, senza peraltro coglierne il *Wesen*.

La nostra è, piuttosto, una epoca di sospensione, una fase storico-culturale che comincia ad essere esplicitamente connotata come "interregno" (BORDONI, 2017), quasi alla stregua di un limbo perpetuo, di una fase di *transizione* in atto, ma senza un *verso dove*, di un cambiamento in corso, ma senza un *verso cosa*, di un *post* (modernità, democrazia, comunità, umanità, verità, etc.) che rigira su di sé, bloccato tra l'euforia e la fobia di ciò che sarà, come tra il disprezzo e la nostalgia di ciò che è stato[12].

---

secolo, è possibile sostenere che la storia intesa come moto universale e unidirezionale, è di fatto finita. La caduta del muro di Berlino rappresenta la conferma più vistosa ed epocale di una tendenza a livello globale, rivolta a conformare i sistemi politici ai principi della democrazia liberale (di marca statunitense). Quest'ultima è, per Fukuyama, la meta della vicenda storica di ogni popolo, in quanto arriva dopo il fallimento di altri esperimenti politici, quali monocrazia, oligarchia, o totalitarismo, che hanno ammesso la loro sconfitta proprio trasformandosi in liberalismo, con il trionfo della sua versione economica corrispondente, ossia il neo-capitalismo. In seguito agli attentati dell'11 settembre Fukuyama ha ripensato teoricamente la sua visione della "fine della storia", sostenendo che, in realtà, c'è una contrapposizione netta tra una "storia universale", che coinvolge tutti gli uomini in un comune destino di progresso (tecnico-scientifico) e tende ad un punto di evoluzione oltre il quale non è più possibile andare, e le innumerevoli storie nazionali, in cui si possono ammettere regressioni, opposizioni e condanne, o anche semplicemente ritardi, rispetto a questo comune destino del mondo.

[11]Un esempio tipico di non-luogo è il centro commerciale. Aperti ventiquattro ore su ventiquattro, sette giorni su sette, i centri commerciali sono completamente disancorati dal tempo. Che sia giorno o notte non fa alcuna differenza: chiunque può abbandonarsi all'insonnia della merce in qualunque momento. I non-luoghi hanno, tra le loro caratteristiche, quella di essere astorici. Anche a livello visivo, le numerose superfici a specchio presenti nei non-luoghi non fanno che rispecchiare la dimensione del presente istantaneo e dell'attimo attuale.

[12] La crisi che viviamo attualmente, che si caratterizza come lo stare in un "interregno", è una condizione non congiunturale, ma stabile del capitalismo contemporaneo. In altri termini, l'interregno sarà la realtà "stabile" della vita associata. E che in questo interregno si definiranno politiche sociali e economiche per

Come meglio definisce lo *Zeitgeist* contemporaneo Belpoliti (2005), viviamo l'agonia di un "tempo penultimo", di una fine che non finisce di finire, in cui le catastrofi annunciate sono riassorbite attraverso il loro continuo allestimento scenografico e mediatizzato, oppure sono fagocitate in un quotidiano che ha banalizzato il terrore: le macerie dei crolli più simbolici della nostra epoca (il muro di Berlino o le Torri gemelle) sono già state smaltite insieme agli altri rifiuti o mercificate e collezionate come *gadget* per turisti.

Il futuro è già il nostro passato e la fine che aspettiamo è già avvenuta, in una sorta di "millenarismo invertito, nel quale le premonizioni del futuro, che si presentino sotto forma di catastrofe o di redenzione, sono state sostituite dal senso della fine" (JAMESON,1989, p.10), cioè dal loro già essere accadute, dal loro essere già dopo la fine.

Nessuna catastrofe palingenetico-redentiva all'orizzonte, solo un immobile presente svuotato della potenzialità dell'*éschaton*, il tempo eterno e sospeso di una apocalisse senza rivelazione.

> Si dice spesso che la modernità è preoccupata da un senso di crisi e vede sempre come imminente, o addirittura arriva ad agognare una catastrofe finale. Questo senso di crisi non è scomparso, ma coesiste con un'altra sensazione, quella secondo cui la catastrofe finale è già avvenuta (forse non sappiamo esattamente quando) e l'attività incessante dei nostri tempi – l'informazione, con la sua processione quasi indistinta di disastri – è solo una forma complessa di stasi (BERGER, 1999 apud BRIASCO, 2009).

Il tempo straborda dai suoi cardini. Il futuro collassa sul presente, il passato e la memoria scompaiono o, tutt'al più, si trasformano in un grande magazzino di materiali morti o da riciclare ad uso del mercato e del consumo,

> per cui non corre granché differenza tra Paperino e Cicerone, tra nomadi berberi e astronauti, purché riescano a convincerci che questa è l'ultima novità, che non puoi aspettare più neanche un minuto: il tempo è alla sua fine, cioè qui ed ora. Soluzioni? Per il momento nessuna (CARRAVETTA, 2009, p.450).

---

gestire una realtà che ha sì messo in quarantena l'idea di progresso, ma senza rinunciare a definire le regole bronzee del capitalismo nella produzione della ricchezza (BORDONI, 2017).

I.2 Postmodernità e *fine della storia*

Una delle questioni più rilevanti e caratterizzanti il periodo postmoderno è, come abbiamo visto, la *Zeitfrage*, ossia una diversa percezione e concezione della temporalità, e, dunque, della storicità, rispetto a come esse erano state elaborate nel periodo della modernità.

Anzi, la questione della Storia e della sua *fine*, cioè il tramonto del modo storicistico di pensare la realtà e il rifiuto di concepire la temporalità in termini di progresso e superamento, assumono un carattere così cruciale e dirimente da segnare per molti (Gehlen, Lyotard, Vattimo, Fusaro, etc.) il passaggio dalla modernità alla postmodernità (non senza una certa ambiguità e contraddizione legata alla connotazione cronologica *post* che sembra far ricadere la postmodernità all'interno della logica storicistica che intende superare).

> Ebbene, la modernità finisce quando – per molteplici ragioni non appare più possibile parlare della storia come qualcosa di unitario [...] non c'è una storia unica, ci sono immagini del passato proposte da punti di vista diversi, ed è illusorio pensare che ci sia un punto di vista supremo, comprensivo, capace di unificare tutti gli altri (come sarebbe "la Storia")[...]. La crisi dell'idea di storia porta con sé quella di progresso: se non c'è un corso unitario delle vicende umane, non si potrà neanche sostenere che esse procedono verso un fine, che realizzano un piano razionale di miglioramento, educazione, emancipazione (VATTIMO, 2000, p. 9,10).

Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, era stato Gehlen, già negli anni Cinquanta, a definire l'epoca contemporanea come poststorica e a connotare esplicitamente la situazione di cristallizzazione culturale che la caratterizza nei termini di "fine della storia" (GEHLEN, 1994).

La dinamica dello sviluppo tecnologico-industriale, sebbene preveda accelerazioni e rallentamenti, progressi e regressi, ha condotto ad "uno stato di motilità perpetua" che si riproduce e si ripete senza fine, trasformando l'attesa messianica di una rottura della storia e di un cambiamento rivoluzionario del mondo in una *routine* del progresso, in un desiderio di novità inessenziale e superficiale. "Il sentimento futuro dell'umanità non sarà quello dello sviluppo, ma quello del movimento incessante" (GEHLEN,1994, p.65).

L'esito ultimo delle riflessioni di Gehlen è di tipo nichilistico e il concetto di "fine della storia" è visto in "una colorazione politica che – a differenza di quella marxista di Kojève – si dichiara conservatrice" (VOLPI, 2005, p.245).

Tuttavia, non è solo nell'area culturale tedesca che si elaborano riflessioni e concettualizzazioni riguardanti la problematicità della storia; su più fronti ideologici e da diversi punti di vista filosofici, si segnala la "fine della storia" (moderna) come *continuum* univoco, unitario e portante.

La perdita della storicità, l'impossibilità di ricostruire la storia secondo quelle astrazioni dalla pretesa universalizzante che Lyotard (1981) chiama "grandi narrazioni" o "metanarrazioni" (idealismo, cristianesimo, marxismo, liberismo, etc.), la frammentazione del passato in *petits récits*, in racconti locali, in narrazioni divergenti e alternative, se non addirittura la sua sgranatura schizofrenica in momenti irrelati, che abolisce qualsiasi "profondità storica" (JAMESON, 2007), è stata vista, di volta in volta, sia in senso emancipativo e liberatorio, principalmente da Vattimo e Lyotard, che ne risaltano il potenziale positivo di apertura verso un nuovo tipo di società più tollerante e plurale, sia in senso pessimistico e apocalittico come fanno Jameson, Baudrillard, Virilio e altri, che vi vedono il trionfo dell'ultimo stadio del capitalismo, la colonizzazione dell' uomo (anche della sua parte inconscia) da parte della tecnica e la sua totale soggezione al potere delle merci e dei suoi simulacri.

Vediamo di ripercorrere, sia pure in maniera cursoria e necessariamente non esaustiva, le principali posizioni dei teorici e dei filosofi che hanno riflettuto sulla crisi della storia nell'epoca contemporanea, nella consapevolezza che, a partire principalmente dagli anni Settanta e Ottanta si crea un cortocircuito tra filosofia della storia, storiografia e letteratura che, oltre a portare ad un ripensamento dello statuto epistemologico della storia, dei suoi metodi e della sua legittimazione veritativa, produce un rinnovamento nelle forme di scrittura storica, conducendo ad ibridazioni sempre più frequenti tra genere storiografico e *fiction*, e ad una ristrutturazione complessiva (nel contenuto e nello stile) del genere letterario del *romanzo storico*.

Ad aprire il dibattito storico-filosofico sull'epoca contemporanea e sulle caratteristiche epistemologiche, sociologiche ed estetiche che segnerebbero il passaggio dalla *condizione* moderna a quella postmoderna è un breve saggio del filosofo francese Jean-François Lyotard, pubblicato in Francia nel 1979, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, considerato il manifesto o l'atto di nascita della postmodernità filosofica.

Si tratta, come si evince dal sottotitolo, di un "rapporto sul sapere", ovvero di un'analisi dei cambiamenti che il sapere tecnico-scientifico ha prodotto sulla società contemporanea e, retroattivamente, sul suo stesso statuto epistemologico.

> L'oggetto di questo studio è la condizione del sapere nelle società più sviluppate. Abbiamo deciso di chiamarla "postmoderna": la definizione è corrente nella letteratura sociologica e critica del continente americano. Essa designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo (LYOTARD,1981, p. 5).

Il problema di Lyotard è quello di un'epoca che si trova costretta a far fronte allo sgretolarsi del poderoso edificio dialettico hegeliano, vera *summa* della "modernità speculativa", – in quanto ne sintetizza la maggior parte dei suoi racconti – e capace di assicurare, sintesi dopo sintesi, coerenza e leggibilità a tutte le parti dell'insieme.

Il sistema storicistico-dialettico, nervatura della modernità, non è più in grado di confrontarsi adeguatamente con le forme ineludibilmente centrifughe, contraddittorie, tendenti alla frammentazione e all'eteroclito, che caratterizzano le società contemporanee, ponendoci nella necessità di dover affrontare in modo del tutto inedito il rapporto tra frammento e sistema, caso singolo e legge generale.

La postmodernità si caratterizzerebbe, allora, secondo Lyotard, come un'epoca di crisi, di sospetto e di sfiducia. Ad entrare in crisi è proprio l'idea che la realtà sia riducibile a qualcosa di unitario con una spiegazione univoca, cioè la possibilità di poter dare un senso stabile e significativo al mondo attraverso macrosaperi onnicomprensivi e totalizzanti, che egli chiama *grands récits* (grandi racconti o grandi narrazioni), o anche *métarécits*, a sottolineare il carattere universalistico di tali racconti, cioè il loro porsi oltre (*metá* in greco vuol dire al di là, oltre) le narrazioni particolari.

"Non c'è più, non si crede più che ci sia una linea escatologica, un cammino verso un fine. E questo è postmoderno. [...] Semplificando al massimo, possiamo considerare 'postmoderna' l'incredulità nei confronti delle metanarrazioni" (LYOTARD, 1981, p. 23).

Le metanarrazioni sono schemi narrativi culturali e ideologici, (ne *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Lyotard (1987) le definisce come "favole per adulti", a ribadire il carattere eminentemente narrativo delle nostre *visioni del mondo*) che servono ad ordinare ed organizzare la nostra conoscenza ed esperienza della realtà.

La peculiarità di queste narrazioni sarebbe quella di fornire una legittimazione del pensare o dell'agire in termini di progresso e di emancipazione. E ciò sulla base di una filosofia della storia che rinviene in essa un disegno complessivo e organico, attraverso leggi fondanti che regolano e indirizzano il processo storico verso un progressivo *Aufklärung*, verso una meta prestabilita di natura positiva (la libertà, l'uguaglianza, etc.).

In particolare, Lyotard sostiene che alla base dell'idea di modernità vi siano tre meta-racconti: Illuminismo, Idealismo e Marxismo. Oltre a questi tre grandi racconti, figurano, tra le metanarrazioni legittimanti e universalizzanti, anche il "racconto" cristiano della "salvezza delle creature attraverso la conversione delle anime" e l'idea di progresso dell'umanità legato al "racconto capitalista dell'emancipazione dalla povertà attraverso lo sviluppo tecno-industriale" (LYOTARD, 1981, p. 34).

> I metaracconti non sono miti, nel senso di favole [...]. Certo, come i miti essi mirano a legittimare istituzioni e pratiche sociali e politiche, legislazioni, etiche, modi di pensare. A differenza dei miti, tuttavia, non cercano questa legittimità in un atto originale fondatore, ma in un futuro di cui si vuole l'avvento [...] in un'idea da realizzare. Questa idea (di libertà, di "lumi"; di socialismo, etc.) ha un valore legittimante perché è universale. Essa orienta tutte le realtà umane e conferisce alla modernità il modo che le è caratteristico: il progetto (LYOTARD, 1981, p. 43)[13].

Il progetto della modernità è, dunque, un progetto di universalizzazione, che consiste nel conferire alla realtà un senso unitario e globale, valido per tutti gli esseri umani in ogni tempo e in ogni luogo.

> I metaracconti si legittimano in virtù della loro pretesa universalità: in ciò si distinguono sicuramente dalle forme di legittimazione mitica che sono intrinsecamente dispotiche, ma non sfuggono all' ambiguità di fondo per cui l'istanza legittimante o è, a sua volta, particolare o è vuota (è l'idea astratta, la Storia, la volontà generale, il mercato), delegittimando così ogni altra particolare fino a degradare in una politica del terrore (CHIURAZZI,1999, p. 53).

In tal modo, la modernità entra in una contraddizione interna con se stessa e con il principio legittimante che la fonda: la pretesa universalità che essa richiede per le sue metanarrazioni è smentita dal punto di vista sempre particolare dal quale esse sono formulate.

> L'affermazione dell'universalità [...] viene, ad esempio, solennemente proclamata nella Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino della

---

[13] Lyotard distingueva un sapere narrativo arcaico, un raccontar storie popolari o mitiche che contiene un gran numero di tipi di enunciati: denotativi, deontici, prescrittivi etc., frequentati nella sostanziale inconsapevolezza delle loro differenze. Queste storie, trasmesse un tempo per semplice tradizione orale, diffondono le regole di comportamento che governano il legame sociale di un gruppo o di un popolo. In secondo luogo, c'è quel sapere narrativo che si è costituito in Occidente sotto il nome di filosofia. Si tratta in pratica di un metadiscorso che ha lo scopo di legittimare i discorsi scientifici e la prassi politica nella sua idea di giustizia. Infine, c'è il discorso scientifico che è caratterizzato da enunciati prevalentemente denotativi e da un sapere cumulativo, enunciati e sapere che si riferiscono a un oggetto situato esteriormente rispetto a coloro che esercitano la pratica scientifica. Gli enunciati scientifici, diceva Lyotard, diversamente da quelli narrativi, non traggono alcuna validità dal fatto di essere riferiti e ripetuti, ma solo dalla loro verificabilità, o falsificabilità, attraverso argomenti e prove.

> rivoluzione francese, ma l'autore di questo proclama è il popolo francese, un popolo particolare, dunque, sebbene questa particolarità sia nascosta con il ricorso all'Essere supremo (Dio o la Ragione universale) (CHIURAZZI, 1999, p.54).

Inoltre, per Lyotard, i grandi racconti di emancipazione della modernità sono stati delegittimati dalla storia stessa, principalmente da quella del Novecento.

> Tutto ciò che è reale è razionale: Auschwitz confuta la dottrina speculativa. Almeno questo crimine, che è reale, non è razionale. Tutto ciò che è proletariato è comunista, tutto ciò che è comunista è proletario: Berlino 1953, Budapest 1956, Cecoslovacchia 1968, Polonia 1980 confutano la dottrina del materialismo storico: i lavoratori insorgono contro il partito. Tutto ciò che è democratico viene dal popolo e va verso il popolo e viceversa: il Maggio 1968 confuta la dottrina del liberalismo parlamentare. [..] Tutto ciò che è libero gioco della domanda e dell'offerta favorisce l'arricchimento generale, e viceversa: le crisi del 1911 e del 1929 confutano la dottrina del liberalismo economico mentre la crisi degli anni 1974-1979 confuta la versione postkeynesiana di essa.

Questi fallimenti hanno portato al venir meno della modernità e alla crisi del *noi* che reggeva il progetto moderno. I grandi racconti sono diventati poco credibili e la credenza nel progresso generale dell'umanità ha lasciato il posto a quel disorientamento e sfiducia che è uno dei tratti fondamentali della postmodernità.

Tuttavia, nel pensiero di Lyotard non c'è alcunché di nostalgico. Anzi, sulle macerie della modernità si apre, per il filosofo francese, un nuovo e inedito scenario dai tratti emancipativi e libertatori.

Con il collasso dei racconti universalizzanti, con la loro verità particolare e privilegiata da raccontare, le società e le culture postmoderne avrebbero testimoniato, infatti, la sempre maggiore possibilità di espressione di voci marginali e plurali, segnando l'emergenza del molteplice, del differente, del frammentato e dell'eterogeneo e il loro prevalere sui processi di *reductio ad unum* e di sintesi totalizzanti e omologanti caratteristiche della modernità.

Venuta meno la possibilità di connettere, tramite un unico dispositivo legittimante, i vari settori della conoscenza e dell'azione, ormai frantumati in una molteplicità di giochi linguistici differenti (che vanificano anche il preteso universalismo dell'etica del discorso di Habermas), il problema che si pone, per Lyotard, è quello di individuare nuovi criteri di legittimazione per le nuove forme del sapere che stanno sorgendo.

"Dove può risiedere la legittimità, dopo la fine delle metanarrazioni?" (LYOTARD, 1981, p.7).

> Secondo Lyotard tale legittimazione non può risiedere nella celebrata "performatività", ossia nel puro criterio tecnologico dell'efficienza delle prestazioni, poiché quest'ultimo non risulta *pertinente per giudicare del vero e del giusto*. Per enucleare il nuovo criterio Lyotard guarda alla cosiddetta *scienza postmoderna* (in realtà a un'immagine della scienza ispirata da Kuhn e Feyerabend), la quale procede nella legittimazione *per paralogia (*espressione con cui egli intende la libera o anarchica invenzione, al di là di ogni paradigma vigente, di nuove "mosse" del sapere) (CHIURAZZI, 1999, p.56, corsivi miei).

La paralogia è il procedimento inventivo di cui si serve l'immaginazione per l'evoluzione del sapere: essa si presenta come quell'insieme di pratiche concettuali che hanno l'obiettivo di scardinare continuamente le regole per garantire la possibilità di produrre nuova conoscenza, altro sapere, generare nuove idee.

Il sapere postmoderno, in questo senso, non è, quindi, come quello moderno stabilizzato su canoni e paradigmi, ma è un sapere che è, ancora e sempre, in via di sistemazione, che si cerca, spostando continuamente l'oggetto della propria ricerca, attraverso il rinvenimento di nuove regole che ne modificano, però, ininterrottamente la natura e la prassi e presuppongono, inoltre, la modifica dell'identità dei soggetti di ricerca.

> Il sapere postmoderno, insomma, è un tipo di sapere che, partendo dal riconoscimento della polimorfia dei giochi linguistici, si concretizza in una razionalità plurale a raggio corto, mirante a legittimazioni fluide, parziali e reversibili (CHIURAZZI, 1999, p. 57).

Legittimazioni siffatte presuppongono un consenso locale e temporaneo, cioè ottenuto dagli interlocutori "momento per momento e soggetto a eventuali revisioni" (LYOTARD, 1981, p. 72).

Anche nel pensiero di Gianni Vattimo l'epoca della *post-histoire* e la fine della concezione storica dialettica e progressiva non sono da considerare avvenimenti negativi per lo sviluppo della cultura e della società occidentale.

Al contrario, la fine della storia, o meglio, della storicità, appare come un'occasione positiva e una fonte di possibilità per l'umanità del tardo Novecento.

La postmodernità per Vattimo si riconnette all'annuncio nietzschiano della "morte di Dio" e della fine della metafisica, ma anche alla categoria heideggeriana di nichilismo e declino dell'Occidente: ad entrare in crisi, infatti, sono tutte le concettualizzazioni che erano servite da fondamento alla civiltà occidentale e le loro pretese veritative assolute.

Vattimo, ponendosi nella linea di pensiero di Nietzsche-Heidegger, va ancora più oltre: la verità perde il suo carattere metafisico "forte" e assume il carattere "debole" di un sapere antifondazionale, all'interno di un orizzonte ermeneutico anti-realista e pluralmente condiviso.

Il nichilismo che ne deriva (che per Vattimo non ha un carattere di passività rinunciataria) apre la strada "all'avvento di un'età nuova, regolata da un 'pensiero debole', non dimostrativo e aggressivo, ma volto alla *pietas* nei confronti dei valori storici tramandatici e alla realizzazione di un soggetto non unitario né subordinato all'autocoscienza logica, ma molteplice e poliedrico" (FUSARO, 2010, p. 23).

Se la realtà non è più riconducibile ad un *Grund* metafisico, anche la storia perde la sua cogenza teologica e teleologica e concetti quali processo, progresso, sviluppo, etc., non hanno più senso nell'epoca della fine della storia:

> il post di post-moderno indica, infatti, una presa di congedo dalla modernità, ma non in senso cronologico; postmoderno indica, piuttosto, un diverso modo di rapportarsi al moderno che non è quello dell'opposizione (nel senso dell'antimoderno) né quello del superamento (nel senso dell'ultramoderno) (CHIURAZZI, 1999, p.13).

Per delinare il rapporto tra moderno/postmoderno Vattimo usa il termine heideggeriano *Verwindung*.

La traduzione che Vattimo propone di tale termine, di un superamento in termini di ripresa, recupero, rimettersi-da (come da una malattia), che allude a quel percorso di recupero della salute in cui la malattia rimane come una resistenza all'interno dell'organismo, risulta fondamentale per fondare una sorta di ermeneutica postmetafisica della convalescenza.

L'uomo postmoderno deve rassegnarsi alla malattia nella consapevolezza che di essa siamo comunque destinati a portare le tracce. Tracce che si manifestano nel fatto che non possiamo esimerci dall'adoperare le categorie della metafisica e del passato, sia pure distorcendole in senso debole e postmetafisico (cioè nichilistico).

All'idea di *Verwindung* si connette quella, ancora heideggeriana, di *Andenken*, rimemorazione. Non si tratta ancora una volta di guardare nostalgicamente indietro, ma di quella *pietas* di derivazione latina e specificatamente virgiliana, di rispetto, amore e legame che, comunque, abbiamo con il passato: un legame che possiamo distorcere, appunto, non già farlo sparire e annullare.

Un altro punto cruciale della filosofia vattimiana del pensiero debole è l'importanza attribuita ai *media* e alla società dell'informazione nel processo, secondo il filosofo torinese, emancipativo e liberatorio, di alleggerimento dell'essere e di de-realizzazione del mondo.

A differenza di Heidegger – che nella tecnica scorgeva un'insidia temibile – e di Lyotard (con il quale Vattimo si trova però in sintonia per quel che concerne la nozione di postmodernità), il filosofo torinese guarda con simpatia (per lo meno alla fine degli anni Ottanta) all'esplodere della comunicazione che ha travolto il mondo dal dopo-guerra in poi: ed è a questa tematica decisiva che è dedicato il suo scritto *La società trasparente*, apparso per la prima volta nel 1989, per poi riuscire, edito da Garzanti, nel 2000.

Le ragioni di questa seconda *uscita* sono esposte da Vattimo stesso nella prefazione, in cui spiega che si sono verificate talmente tante e rapide innovazioni in campo tecnologico e politico da richiedere una rivisitazione di alcuni parti dello scritto, pur rimanendo invariato il cuore del problema, ossia il fatto che "la 'mediatizzazione' della nostra esistenza ci mette di fronte a (possibilità di) trasformazioni molto radicali del modo di vivere la soggettività, a eventi che rappresentano anche vere e proprie svolte nel 'senso dell'essere'" (VATTIMO, 2000, p.13).

La fine della modernità è segnata – come abbiamo visto – dallo spegnersi dell'unitarietà della storia e del suo monopolico punto di vista: nel passaggio alla postmodernità, non c'è più un unico punto di vista universalmente valido e accettato, ma, al contrario, vi è un'autentica esplosione di prospettive, di concezioni e di idee che rendono impossibile pensare la storia come un lineare corso di eventi che scorre unitariamente.

Questo proliferare di visioni del mondo trae origine dal ruolo dei *mass media* e della comunicazione generalizzata, cui Vattimo riconosce il grande merito di aver reso la società non più trasparente e cristallina, ma, viceversa, incommensurabilmente più caotica e irriconducibile ad un centro, ad un punto di vista unico.

Se è vero che solo con il mondo moderno, cioè con "l'età di Gutenberg" di cui parla McLuhan, si sono create le condizioni per costruire e trasmettere un'immagine unitaria e globale della storia umana, è altrettanto vero che con la diffusione delle tecnologie multimediali si è avuta una moltiplicazione dei centri di diffusione delle notizie e di interpretazione degli avvenimenti: "[...] la storia non è più un filo unitario

conduttore, è invece una quantità di informazioni, di cronache, di televisori che abbiamo in casa, molti televisori in una casa" (VATTIMO, 2000, p. 35).

Sono stati i *mass media* a permettere la dissoluzione dei punti di vista centrali: ne segue che proprio l'apparente caos della società postmoderna – la quale, lungi dall'essere una società "trasparente", cioè monoliticamente consapevole di se stessa, è piuttosto un "mondo di culture plurali", ovvero una società "babelica" e "spaesata" in cui si incrociano linguaggi, razze, modi di vita diversi – costituisce la miglior premessa a una forma di emancipazione basata sugli ideali del pluralismo e della tolleranza, ossia a un modello di umanità più aperto al dialogo e alla differenza.

Si attua, infatti, una presa di parola da parte di un numero crescente di sub-culture che, prima d'oggi, erano sempre state messe a tacere e condannate come "diverse" e quindi "non-vere".

> Caduta l'idea di una razionalità centrale della storia, il mondo della comunicazione generalizzata esplode come una molteplicità di razionalità "locali" - minoranze etniche, sessuali, religiose, culturali o estetiche - che prendono la parola, finalmente non più tacitate e represse dall'idea che ci sia una sola forma di umanità vera da realizzare, a scapito di tutte le peculiarità, di tutte le individualità limitate, effimere, contingenti (VATTIMO, 2000, p. 67).

Rifiutando l'equazione adorniana "*media* = società omologata" e individuando un legame fra le tecnologie dell'informazione e l'assetto pluralistico della società "complessa", Vattimo ha finito per sostenere che, grazie al "mondo fantasmagorico" dei *media*, si è avuta una moltiplicazione dei centri di raccolta e di interpretazione degli avvenimenti, al punto che la realtà, per i postmoderni, coincide ormai con le "immagini" che tali mezzi distribuiscono.

E il mondo attuale – nota Vattimo – sembra oggi procedere in direzione diametralmente opposta all'autotrasparenza: sembra essersi avviato verso la "fabulazione del mondo", ossia al fatto che il mondo reale venga sostituito da un caotico pulviscolo di immagini del mondo, tutte diverse tra loro, per cui – nietzscheanamente – il mondo vero diventa favola e ad esistere non sono più i fatti, ma le interpretazioni.

Con ciò Vattimo non intende certo abbandonarsi a nostalgici rimpianti idealistici, per cui il mondo reale non esisterebbe, ma sarebbe una mera produzione del soggetto: al contrario, vuol semplicemente mettere in luce come "ciò che chiamiamo la 'realtà del mondo' è qualcosa che si costituisce come 'contesto' delle molteplici fabulazioni" (VATTIMO, 2000, p.123).

Sull'immagine del mondo, ovvero sulla riduzione di tutte le cose a *simulacro,* fa le sue riflessioni, ma con esiti decisamente più pessimistici e profeticamente apocalittici, Jean Baudrillard.

Nell'Occidente razionalistico, osserva il filosofo francese, la filosofia ha sostituito alla cosa la sua rappresentazione mentale (il concetto) o scritta (la parola), ma questo non è bastato.

Erede del programma nichilistico della filosofia è oggi la tecnica, o meglio quell'insieme di tecniche che hanno consentito la comunicazione mondiale *in tempo reale* (televisione, computer, strumenti telematici). La realtà è stata "uccisa" e le cose scompaiono sostituite dalle loro simulazioni mediatiche.

La circolazione sempre più accelerata di informazioni e lo scontro costante delle infinite interpretazioni (e anche delle manipolazioni coscienti) tendono a eguagliarle in forma di "simulacri". Svanisce la distinzione tra il veridico e il falso; come nella caverna platonica ci sono solo immagini tra immagini, opinioni contro altre opinioni, informazioni diverse, ma non "la Verità" (BAUDRILLARD, 2007).

Nell'attuale società, infatti, a dominare è una mera apparenza di verità che, oltretutto, nasconde il fatto di essere una semplice apparenza e, così, distoglie l'attenzione dall'unica *realtà* o *verità* possibile, che è precisamente il simulacro.

Baudrillard traccia una linea di demarcazione netta tra le società moderne e le attuali società postmoderne: si tratta di una rottura epocale che segna la fine dell'economia politica e di un'era in cui la produzione era stata la forma organizzatrice della società, per giungere ad un tipo di società totalmente dominata dalla tecnologia, intesa da Baudrillard come "semiurgia", in cui i codici, i modelli e i segni sono le forme organizzatrici di un nuovo ordine sociale dove domina la simulazione.

Secondo Baudrillard, infatti, con i cambiamenti della società contemporanea non si assiste più ad un processo di imitazione del "reale", al contrario, il simulacro diventa oggi una copia di altre rappresentazioni, ossia copia di una copia che finisce col riferirsi solo a se stessa: una fiera di specchi che riflettono immagini proiettate da altri specchi sulla televisione onnipresente, sullo schermo del computer e su quello della coscienza, che a sua volta rinvia l'immagine al magazzino da dove proveniva, magazzino pieno di altre immagini, anch'esse prodotte da specchi simulatori.

Insomma, mentre una volta era possibile distinguere il mondo reale dal regno delle immagini, oggi tale distinzione non è più possibile in quanto i *media*, con la complicità delle moderne tecnologie, hanno assorbito la realtà tutta e, sostituendosi ad

essa, hanno creato un corto-circuito destabilizzante all'interno del quale si è progressivamente persa ogni referenzialità.

Quindi, tutto nella nostra epoca (la cultura, l'informazione, la politica, l'economia, l'intrattenimento, la vita sociale) è governato dal principio di simulazione, che determina come la nostra vita viene percepita e vissuta.

La coscienza "drogata" e "mesmerizzata" (alcune tra le metafore di Baudrillard), satura dei media, è in uno stato tale di adorazione dell'immagine che il concetto del significato stesso (che dipende da limiti stabili, strutture fisse, consenso condiviso) si dissolve.

In questa allarmante e nuova situazione postmoderna, il referente, ciò che sta oltre e al di fuori, assieme a ciò che sta in profondità, che costituisce l'essenza e la realtà, sparisce, causando la dissoluzione anche di ogni potenziale opposizione.

La società della simulazione, nella quale viviamo, infatti, è caratterizzata dalla de-differenziazione, dal *collasso* delle distinzioni, o dall'implosione delle differenze, come quelle tra classi sociali, generi, tendenze politiche e domini, un tempo autonomi, della società e della cultura, che, fondamentali nell'organizzazione delle società moderne, finiscono per implodere l'una dentro l'altra in quella postmoderna.

La conseguenza è che la società contemporanea è immersa in quella che Baudrillard chiama "iperrealtà", vale a dire una pseudo-realtà generata dalla simulazione di modelli che sono però privi di un referente nel mondo reale (BAUDRILLARD, 2007).

In *Lo Scambio simbolico e la morte* egli afferma:

> Al giorno d'oggi, tutto il sistema precipita nell'indeterminazione, tutta la realtà è assorbita dall'iperrealtà del codice e della simulazione. È un principio di simulazione quello che ormai ci governa al posto dell'antico principio di realtà. Le finalità sono scomparse: sono i modelli che ci generano. Non c'è più ideologia, ci sono soltanto dei simulacri (BAUDRILLARD, 2007, p.56).

Nel saggio *La precessione dei simulacri*, Baudrillard porta come esempio il racconto di Jorge Luis Borges tratta da *Del rigor en la ciencia*, nel quale i cartografi di un potente Impero, su richiesta del loro Re, disegnano una mappa così dettagliata e perfetta che finisce per coprire tutto il territorio e corrispondere in ogni punto con la geografia reale dell'Impero (BAUDRILLARD, 2008).

È ciò che Baudrillard definisce la "precessione dei simulacri", per cui i simulacri arrivano ad anticipare la realtà e a sostituirla: non è più il territorio a fornire il modello

per la mappa, ma è la mappa a definire il territorio ed è proprio il territorio a disintegrarsi e a marcire sulla mappa.

L'associazione fra segno e cosa reale è ormai talmente arbitraria, che i segni hanno finito per *funzionare* da soli, ossia per non esprimere altro che se stessi: ed è la realtà, a quel punto, che deve uniformarsi ad essi, pena il non venire più creduta.

> Oggi l'astrazione non è più quella della mappa [...] La simulazione non è più quella di un territorio [...] È la generazione da modelli di un reale senza origine o realtà: un iperreale. Il territorio non precede più la mappa, né le sopravvive [...] È la mappa che precede il territorio – precessione dei simulacri – è la mappa che genera il territorio, e se uno dovesse riprendere la favola, oggi sarebbero del territorio i brandelli che marciscono lentamente sulla mappa. Sono del reale, e non della mappa, le vestigia che persistono qua e là nei deserti che non sono più quelli dell'Impero, ma i nostri. Il deserto del reale stesso (BAUDRILLARD, 2008, p. 56).

Quest'anticipazione, la precessione, questa confusione tra il fatto con il suo modello permise a Baudrillard (2008) di sviluppare ciò che definì la "narrativa teorica", o "teoria di simulazione", o "teoria anticipatoria".

Tale *teoria* intendeva simulare, cogliere e anticipare gli eventi storici, che egli riteneva precedessero sempre di molto ogni teoria contemporanea.

Nel saggio *Rovine anoressiche*, pubblicato nel 1989, ritenne che l'*empasse* della Guerra Fredda fosse il segno di una storia ormai congelata, anoressica, in cui nulla poteva più accadere, caratterizzata da una "mancanza di eventi" e dalla fine della storia stessa; in questo contesto, il muro di Berlino era il simbolo di una stasi tra comunismo e capitalismo.

Egli era dell'opinione che la modernità in quanto epoca storica era finita, con i suoi conflitti e scombussolamenti politici, le sue innovazioni e le sue rivoluzioni, il suo soggetto autonomo e creativo e i suoi miti del progresso, della democrazia, dell'illuminismo e simili. Egli dichiarava che questi miti, queste idee forti, erano terminati e perciò l'era del banale eclettismo, dell'implosione inerziale e dell'eterno ritorno delle stesse cose diventavano le caratteristiche delineanti.

Pur presentando diversi punti in comune con le analisi di Guy Debord (2001) e la spettacolarizzazione della società come nuova forma di produzione, Baudrillard se ne distanzia: il mondo attuale, infatti, non sarebbe caratterizzato dal trionfo dello spettacolo, ma dalla sua sparizione.

La scena è stata sostituita dall'osceno, il posto dell'illusione è stato preso da qualcosa che pretende di fornire un effetto realistico maggiore dell'esperienza della realtà (ed è perciò iperreale), ogni evento è anticipato e annullato dai media e dai *social networks*.

Dunque, l'azione diventa impossibile e ad essa succede la comunicazione[14], che riesce, appunto, a far precipitare ogni cosa nell'insignificante, nell'inessenziale, nel derisorio. Nel mondo della comunicazione, nulla più accade: tutto è senza conseguenze, perché senza premesse, suscettibile di essere interpretato in tutti i modi, tutti ugualmente irrilevanti e privi di effetti.

Una critica estrema e radicale al sistema della tecnologia informatica e dei *global media*, la muove da tempo anche Paul Virilio, un altro autore francese, che si colloca senz'altro nel filone catastrofista per la sua visione totalmente pessimista delle società contemporanee e del loro distopico futuro.

La tesi di partenza è che non può esserci tecnologia senza incidenti e che questi possono essere studiati come un effetto di quella di cui sono un'integrazione.

Come scrive Virilio:

> Il naufragio è nell'invenzione della nave, il deragliamento in quella del treno, la caduta in quella dell'aereo, Cernobyl in quella dell'energia atomica. Non si tratta di visione pessimistica, né di essere senza speranza. In ogni progresso è insito il suo contrario. È un fenomeno razionale, tuttavia occultato dalla propaganda del progresso (VIRILIO, 2001, p.34).

La critica principale di Virilio al progresso tecnologico è di aver introdotto il culto della velocità e dell'accelerazione e di aver omologato le nostre scelte in modo totalitario e impositivo.

Per questo, Virilio, per elaborare una teoria critica della società contemporanea e per sottolinearne il carattere di velocità che la contraddistingue, si serve della dromologia, intesa come la disciplina che studia i fenomeni sociali dal punto di vista della velocità.

---

[14] Le riflessioni di Baudrillard sugli effetti della comunicazione massmediatica nelle società contemporanee mi sembra siano molto prossime a quelle di Mario Perniola (2004), per il quale la comunicazione attuale confonde, generando un'infinità di messaggi contraddittori che rendono inapplicabile qualsiasi giudizio di valore. L'immediatezza della comunicazione, infatti, non solo dà l'illusione che essa sia al servizio della democrazia ma, cosa più grave, è per propria essenza ostile al pensiero, che invece vive di mediazioni, del lavoro "critico" (che la comunicazione tende a snaturare e ad asservire) e della percezione dei contrari (ch'essa cancella nell'equivalenza universale).

In breve, si può considerare la velocità come un paradigma in sé, capace di spiegare alcuni importanti aspetti oscuri della modernità e della storia recente degli uomini.

Per Virilio, il rapido andamento che ha assunto il progresso ha sempre più l'aspetto di una corsa verso la massima crescita ad ogni costo, una crescita di cui pochi valutano la convenienza, più in generale non esiste campo della società che non sia soggetto alla dittatura del tempo. Di più, come molti hanno notato, questa corsa produce, per effetto di paradosso una sorta di oblio, uno svanire della memoria che svaluta l'esperienza.

In senso lato, la storia dell'uomo è sempre stata una corsa contro il tempo. In principio era una corsa con una posta altissima, la sopravvivenza, cioè, era la fuga davanti ai predatori, una fuga che è cessata quando gli ominidi attraverso la voce e la mano si organizzarono, incamminandosi verso la condizione umana.

Oggi questa corsa ha cambiato radicalmente aspetto, è diventata soprattutto una corsa per il potere e il controllo. In questo senso il nostro mondo per Virilio non è sferico, ma dromosferico, cioè si caratterizza come una società della corsa.

Il primo passo di questa mutazione è stato la trasformazione dei mezzi di trasporto, determinata dalla rivoluzione industriale nel XIX secolo. Con l'invenzione del motore a vapore e dopo di quello a scoppio, la società è entrata nell'era della velocità industriale che è, però, una velocità ancora relativa.

È solo con la rivoluzione delle telecomunicazioni che subentra la velocità assoluta, ossia la velocità delle onde elettromagnetiche. Con la tele-visione e la tele-azione, o interattività, nasce un mondo unico, unito dal tempo reale, destinato ad avere il sopravvento sullo spazio-tempo locale, sullo spazio-tempo della storia.

Oggi, con la velocità assoluta delle telecomunicazioni, la velocità ha smesso di essere relativa proiettandoci nella ciberpolitica, in un contesto dove le trasmissioni sono istantanee e il mondo è virtuale – cioè, liberato dal peso della materia – con la conseguenza di renderci estranei al mondo che noi stessi abbiamo costruito.

La velocità mobile della modernità si trasforma nella velocità immobile delle nuove tecnologie. L'attuale accelerazione tecnologica supera ogni nostra precedente conoscenza, alimentando rischi altissimi e costringendoci a vivere in una realtà dominata dall'istante. Siamo in balia di un'istantaneità che sfugge alla ragione, rischiando continuamente di travolgerci.

La velocità trasforma il nostro rapporto con il tempo. Finora avevamo presente, passato e futuro. Oggi, però, la velocità immobile e la dittatura delle nanocronologie annullano la durata della storia, condannandoci al “futurismo dell’istante”.

Siamo prigionieri di un’istantaneità di fatto inabitabile, senza memoria del passato né immaginazione del futuro.

> Passato, presente, futuro: cosa resta delle lunghe durate della storia o delle brevi durate dell’evento di fronte all’assenza di durata dell’istantaneità, se non lo schizzo di una storia accidentale e di una storicità puramente aneddotica? (VIRILIO, 2008, p.25).

Lo storico, per Virilio, ha perso il proprio ruolo di “profeta laico” della “guerra del tempo”, ed è stato sostituito dal giornalista, dal documentalista e dall’uomo dei *mass media.*

Da “giudice del passato” come auspicava Michelet, oggi, stigmatizza Virilio, allo storico si vorrebbe far giocare il ruolo del “giudice del presente”.

Tuttavia, afferma lo studioso francese, il presente, così come il passato, sono trascinati a scomparire *ex abrupto* nell’istante propizio di un accidente a ripetizione, a favore di una “storicità automatica” e mediatizzata, che tende a spegnere definitivamente la scena della storia a vantaggio del suo “teatrino di attualità”.

> Da qui, l’aggressione nei confronti della memoria e dell’attivismo della memoria che alla fine non è nient’altro che la dichiarazione – economica e politica – della prima Guerra del Tempo di un mondo in preda alla sua finalizzazione spazio-temporale accelerata (VIRILIO, 2008, p.25).

I.3 Le parole e le cose: scrivere storia dopo Auschwitz e il *Linguistic turn*

Mescolata al mito prima, e poi con la modernità in veste sempre più scientifica, *faction* distinta dalla *fiction*, la Storia ha sempre svolto fino a qualche tempo fa una funzione consolatoria e rassicuratrice. Pur raccontando a volte eventi orribili come le guerre, consolava con la dimostrazione del potere dell'uomo di giungere a conoscere la verità sul passato, e rassicurava mettendo ordine su chi siamo e da dove veniamo.

Ma nel corso del Novecento, specie nella seconda metà, la Storia perde gradualmente questa funzione in seguito ad una crescente messa in questione della sua natura *factional*.

Ad innescare questo meccanismo contribuiscono in maniera determinante i traumi rappresentati dalle due guerre mondiali, dall'Olocausto e dalla bomba atomica.

Tutto questo ha avuto implicazioni disastrose per la fiducia nella ragione e nel progetto illuminista, in una filosofia della storia come progresso guidato dall'Occidente, di cui la storia si presentava come il fedele e affidabile cronista (sulla cui autorità si basava un altro cronista ritenuto fedele e affidabile, il romanziere realista ottocentesco).

Già nel 1940, nel clima di terrore innescato dal nazismo e alla vigilia della sua tragedia personale, Walter Benjamin redige le 19 tesi "sul concetto di storia", opera fondamentale e suo testamento spirituale, in cui il filosofo e critico tedesco contesta la concezione storicistica e progressiva della storia universale, condivisa anche dal marxismo dei socialdemocratici tedeschi, secondo cui la storia è un cammino lineare di sviluppo crescente.

Essa, infatti, oltre a coincidere in massima parte con la storia scritta dalle classi dominanti, è, nella sua più autentica essenza, catastrofe.

In un frammento, poi parzialmente cancellato da Benjamin, leggiamo: "La catastrofe è il progresso, il progresso è la catastrofe. La catastrofe in quanto *continuum* della storia" (BENJAMIN,1997, p.87) .

È qui in atto quella *visio altera* della storia, di natura metafisica e trascendente, che nella IX tesi è affidata all'enigmatica figura dell'angelo: "Dove 'a noi' appare una catena di avvenimenti, 'egli' vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi" (BENJAMIN, 1997, p. 87).

Una storia né progressiva o additiva, né lineare o consequenziale, continua, ma una storia irregolare o a scatti, ossia discontinua.

Profondo conoscitore ed estimatore della cultura tedesca, Benjamin *ignora* Hegel. Il suo silenzio esprime un rifiuto che, lungi dal condannare i soli aspetti conciliativi/totalizzanti dell'hegelismo, criticati anche da Adorno, investe la stessa concezione hegeliana dell'immanenza della ragione nel reale e, soprattutto, della storicità dialettico-progressiva di quest'ultimo.

Solo recuperando e prendendo al proprio servizio la teologia e il messianesimo sarà possibile liberarsi dalla fede cieca in un progresso meccanico.

Si tratta di "spazzolare la storia contropelo", strappandola al conformismo delle classi dominanti, ovvero accostandosi al passato come profezia di un futuro e arrestando la continuità storica con un salto e una rottura.

In veste di marxista *sui generis,* Benjamin sostiene la necessità che le classi rivoluzionarie sappiano svolgere approssimativamente il loro compito teorico e pratico: senza cullarsi nell'illusione di riforme graduali e indolori, senza sottomettersi ai miti del progresso e della tecnica, ma assumendo invece una responsabilità *epocale*: quella di capire e di far capire che viviamo in uno "stato di emergenza".

Egli indica una possibilità di vittoria per il materialismo storico, se questo "prende al suo servizio la teologia", che oggi "è piccola e brutta" (BENJAMIN, 1997, p.87).

Il recupero di una tensione messianica, in cui ogni "secondo è la piccola porta da cui può entrare il Messia" (BENJAMIN, 1997, p.87), consente infatti di concepire il tempo come un processo non lineare, bensì solcato da improvvisi istanti rivoluzionari che frantumano la continuità storica.

Si tratta della concezione dello *Jetzt-Zeit*, del tempo-ora, dell'adesso. È la porta stretta da cui arriverà il Messia. Non preparato dalle vicende della Storia. Non preparato dai segni dei tempi che, in qualche modo, lo annunceranno. Ma radicalmente e totalmente e veramente e apocalitticamente sovversivo, perché non deducibile da nulla.

Benjamin parla di un presente non più inteso semplicemente come puntuale, istantaneo e inesteso, visto come un transito, un passaggio dal passato al futuro, da ciò che fu a ciò che sarà, iscritto nel tempo come freccia, uniforme, in quanto omogeneo e vuoto, ma si tratta di un presente carico di *kairòs*, di tempo opportuno, di *Jetzt-zeit*, di attualità, di adesso, in cui è contenuto un evento unico: la contemporaneità o simultaneità fra allora, passato possibile o potenziale e presente in crisi.

La temporalità storica per Benjamin si articola tra passato potenziale e presente che può attuare ciò che nel passato è rimasto latente.

Per questo motivo il futuro non ci sta dinanzi come "tempo vuoto", ma ciò che spinge l'angelo a guardare avanti, nel futuro, a cui egli volge le spalle, è ciò che nel passato è rimasto irrealizzato.

Questo è ciò che Benjamin chiama progresso, un termine che si carica di una nuova accezione rispetto al significato che lo storicismo dava a questo termine.

Il passato, dunque, non come un catasto o archivio di avvenimenti, ma come gioco di segni, costellazioni, attualità. Un passato carico di segni, di senso, di squilibri, di campi di forza, ossia semiotizzato[15]. Un passato nel quale si colloca il possibile, la *chance* rivoluzionaria, in termini politici, la redenzione in termini teologici.

La "salvazione" del passato alla quale il presente è chiamato è duplice: se con il tentativo di strappare il passato alla tradizione dei vincitori è posto un problema di natura anzitutto epistemologica, che impegna il materialista storico nell'elaborazione di una nuova immagine della storia, con la richiesta di adempimento delle aspettative insoddisfatte del passato, viene invece sollevata una questione di natura politico-emancipativa.

In entrambi i casi si delinea un drastico rovesciamento nei confronti di quell'orientamento esclusivo verso il futuro che è specifico della concezione della temporalità nel mondo moderno: la generazione di volta in volta presente diviene infatti responsabile non solo nei confronti delle generazioni future, ma anche nei confronti della sofferenza apparentemente irreversibile dei vinti di ieri, così come di ogni esistenza individuale sacrificata sull'altare della storia.

All'interno di una teleologia della catastrofe e di un pessimismo radicale – e senza neppure i tenui barlumi di una possibile redenzione messianica che accendono la sia pur cupa filosofia della storia benjaminiana –, si muovono pure i due principali esponenti della Scuola di Francoforte, Adorno e Horkheimer.

In *Dialettica dell'Illuminismo* essi tracciano la storia della ragione intesa come la tendenza dell'uomo a dominare e a trasformare la natura in base ai propri fini e bisogni. In questo senso, essi intendono l'Illuminismo non come una particolare epoca

---

[15] Si tratta di episodi reali del passato che si ripresentano come attuali, che hanno ancora da rivelarci qualcosa. Benjamin, sempre nella tesi quattordicesima, fa l'esempio della Rivoluzione del 1789 la quale dipingeva se stessa come un ritorno dell'antica Roma, ossia elevava il passato a prototipo, lo metteva fra virgolette, lo citava per dargli risalto "esattamente come la moda cita un abito di altri tempi" riproponendo, per esempio, abiti degli anni Settanta come qualcosa di attuale, carico cioè di *Jetzt-zeit*. Si tratta di un' operazione di de-contestualizzazione in cui un'epoca viene presa e sbalzata fuori dal *continuum*. È questo il segreto della storia: nel linguaggio benjaminiano "mettere fra virgolette il mondo e citarlo".

storico-politico-culturale, ma come “pensiero in continuo progresso”, come razionalità propria dell’uomo capace di progredire e di far progredire la realtà (ADORNO; HORKHEIMER, 1997).

La storia di questo progresso abbraccia un lungo percorso, idealmente ricostruito dai due autori, che va dall’uscita del genere umano dallo stato di soggezione magica alla natura, fino allo sviluppo, in età moderna, della società industriale. Senonché questo tentativo non può non fallire e non rovesciarsi dialetticamente nel suo contrario, e cioè, appunto, nell’infelicità dell’uomo e nel dominio dell’uomo sull’uomo.

Adorno e Horkheimer fuoriescono dal quadro categoriale del marxismo ortodosso, perché introducono un punto di vista radicalmente pessimistico sulla civiltà europea, svelando l’aporia del pensiero razionale occidentale e l’autodistruzione dell’Illuminismo: l’*Aufklärung* (il rischiaramento) promesso dalla Ragione si muove, fin dalle sue origini, in un orizzonte di oscurità e di deriva irrazionale, il progresso è sempre anche un regresso e la barbarie segue come un’ombra l’avanzamento della modernità.

A segnare una vera e propria cesura/ferita nella storia del Novecento, così profonda da aver causato, secondo Adorno, una svolta epocale negli statuti filosofici e scientifici, così come nei protocolli civili e politici della contemporaneità, è l’evento indicibile, privo di catarsi e di redenzione, della tragedia di Auschwitz.

Lo sterminio degli Ebrei rappresenta un punto di non ritorno, il momento della fine delle fiducie illuministiche nell’uomo e nella storia.

Ha scritto Adorno in un passo divenuto celebre:

> Auschwitz ha dimostrato inconfutabilmente il fallimento della cultura. Il fatto che potesse succedere in mezzo a tutta la tradizione della filosofia, dell'arte e delle scienze illuministiche, dice molto di più che essa, lo spirito, non sia riuscito a raggiungere e modificare gli uomini. [...] Dopo Auschwitz, nessuna poesia, nessuna forma d’arte, nessuna affermazione creatrice è più possibile. Il rapporto delle cose non può stabilirsi che in un terreno vago, in una specie di *no man's land* filosofica (ADORNO, 2004, p. 326).

Come hanno sottolineato i filosofi della scuola di Francoforte, l’Olocausto ha dimostrato che nessuna conciliazione fra realtà e pensiero è possibile: nell’Europa della ragione e della civiltà, l’irrazionalità ha trionfato e la cultura ha perso.

Ad Auschwitz sono morti la fiducia e l’autocompiacimento dell’uomo, la fede nel progresso e nella storia.

D'altra parte, Auschwitz non può essere interpretata come un puro e semplice ritorno delle barbarie nel bel mezzo di un'Europa che aveva raggiunto livelli di raffinatezza culturale.

La barbarie che ritorna lo fa, infatti, nelle forme e nei modi della scienza e della tecnica. Lo sterminio degli Ebrei non è stato, infatti, frutto di una violenza cieca ed impulsiva, ma è stato pianificato scientificamente e messo in atto con consequenzialità e lucidità.

La barbarie, in definitiva, resiste e trionfa nel mondo non malgrado la modernità, ma proprio a causa della modernità: "Non è – infatti – l'assenza di progresso, ma lo sviluppo scientifico, artistico, economico e politico che ha reso possibili le guerre totali, i totalitarismi, la disoccupazione, la deculturazione generale " (ADORNO, 2004, p.327).

La possibilità di una fine della storia è da allora, divenuta realtà.

> Ad Auschwitz la Storia si era infranta contro la pietra di scandalo. La linea del tempo – come la poesia secondo Paul Celan – si era interrotta. La durata non poteva più essere percepita come innocente; all'innocuità succedeva la contaminazione (WESTPHAL, 2009, p.317).

Come abbiamo visto, anche Lyotard, più di vent'anni dopo, parla dell'Olocausto in termini di *Grief*, un enorme dolore per una perdita, da cui scaturisce un *mood* di disillusione e scetticismo radicale che oggi chiamiamo sensibilità postmoderna e che porta alla presa di coscienza del fallimento del progetto universalistico moderno.

Oltre alla smentita clamorosa e tragica che la Storia riceveva da se stessa e al di là delle riflessioni suscitate dalla crisi della modernità e dalla messa in questione del suo *récit* storico-emancipativo occultante un progetto egemonico e totalitario, la Storia, intesa come specifica disciplina riguardante lo studio del passato, subiva un profondo ripensamento del suo statuto epistemologico anche ad opera di un'altra *rivoluzione* culturale e filosofica che è passata sotto il nome di *Linguistic turn*.

L'espressione *Linguistic turn* è diventata standard da quando il pragmatista americano Richard Rorty l'ha scelta come titolo di un'antologia curata per la Chicago University Press, *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, pubblicata nel 1967.

La caratteristica più evidente della svolta linguistica è rappresentata dallo spostamento della riflessione filosofica dalla dimensione soggettiva della mente o della

coscienza, che aveva costituito il principale punto di riferimento della filosofia moderna da Cartesio in poi, all'orizzonte del linguaggio.

La valorizzazione del linguaggio e la rivendicazione della sua centralità nell'esperienza umana è rintracciabile già nei decenni tra la fine del secolo diciannovesimo e l'inizio del ventesimo in una serie di importanti autori di varie provenienze nazionali e disciplinari e aderenti ad orientamenti epistemologici diversi, come Croce, Wittgenstein, Frege, Russell, De Saussure, Heidegger, etc.

Sebbene per alcuni la svolta linguistica, intesa *stricto sensu*, coincida con la nascita della filosofia analitica e con i suoi esponenti, in un'accezione più ampia, essa può essere considerata il nuovo *Zeitgeist* che si afferma e diffonde in Europa e negli Stati Uniti, a partire dagli anni '60 e '70, e che arriva a comprendere concezioni teoriche e pratiche discorsive alquanto eterogenee, quali il poststrutturalismo di Foucault e la teoria della "testualità" generale di Derrida, la "translinguistica" di Roland Barthes, passando per l'ermeneutica di matrice heideggeriana-gadameriana praticata da Gianni Vattimo e la neo-retorica di Charles Perelman, fino ad arrivare alla semiotica di matrice peirciana di Umberto Eco, solo per citarne alcune.

A partire dagli anni '70, Foucault (1971) presentava la sua interpretazione del linguaggio, inteso come "l'ordine" dei discorsi che vengono pronunciati o scritti in un determinato periodo storico.

Con questa analisi, Foucault metteva in questione le funzioni tradizionalmente assegnate dalla filosofia al soggetto del discorso e all'oggetto di cui si parla. Piuttosto che credere che il linguaggio prenda forma a partire dagli oggetti ai quali si riferisce, Foucault ritiene, infatti, che sia il linguaggio stesso a dare luce ai propri oggetti, a definirli e a renderli argomento del sapere.

Analogamente, non esiste un soggetto pensante che si riconosca autore del discorso, ma è quest'ultimo a individuare delle posizioni da cui, in un determinato momento storico, è possibile parlare ed essere ascoltati.

La filosofia anti-antropocentrica di Foucault, come si è appena notato, presenta il linguaggio come un universo indipendente, capace di creare oggetti e di individuare posizioni di soggettività.

Ciò che accomuna le posizioni teoriche di molti dei pensatori che abbiamo accorpato nella categoria del *Linguistic turn* è, infatti, la sfiducia nella natura referenziale della parola e, più in generale, del segno, e la conseguente ipostatizzazione del linguaggio, che, dalla sua funzione meramente strumentale di doppio speculare della

realtà – con il compito di rifletterla mimeticamente –, diventa assoluto e si ripiega su se stesso, riflettendosi e autodescrivendosi come meta-codice in grado di entrare criticamente, relativizzandoli, nei discorsi dei vari specialismi, dal diritto alla storia, dalla scienza alla filosofia.

Ecco, allora, da un lato il linguaggio farsi vivo nell'eccedenza di un testo e di una testualità dalla quale non si può uscire e nella quale il significato e significante si manifestano sempre insieme, in un gioco di differenze e differimenti continui, che non conosce approdi assoluti e dogmatici, ma rinvia sempre ad un *outre* (Derrida, ma anche, con opportuni distinguo, Barthes); dall'altro, nell'orizzonte ermeneutico storico-culturale nel quale siamo da sempre *gettati*, il linguaggio diviene l'ultimo sconsolato baluardo dell'essere, a fronte di una realtà sempre più evanescente e metafisicamente *debole*, il cui *Grund* la parola non riesce più a scalfire e ad afferrare (Vattimo e, per alcuni versi, anche Eco).

Un profondo abisso si apre, allora, allorché la più rigida e logica mappatura del mondo si sgretola nel momento in cui nasce, poiché quello che ne emerge è la consapevolezza che ogni teoria sul mondo è anche, anzitutto, una strategia di linguaggio, una serie di esercizi grammaticali fra i molti possibili, un mare semiotico i cui segni rinviano infinitamente l'uno all'altro, in una circolarità autoreferenziale che include al suo interno la stessa soggettività umana e la sua storia come effetto del proprio gioco di rimandi.

Il testo (quindi anche il testo della storia) presenta lacune e spazi vuoti, si basa su salti e discontinuità; esso si presenta piuttosto come un ibrido, costituito da una serie di innesti, citazioni, trapianti, parti di provenienza diversa e mai riconducibili ad un' unica matrice, il cui senso sfugge ad ogni tentativo di dominio, di padronanza, essendo piuttosto disseminato, disperso.

A partire dalla *differenza*, in quanto negazione di qualsiasi centralizzazione, unità, omogeneità, continuità (nozione centrale in molti di questi pensatori), contro ogni pretesa storicistica, contro ogni tentativo di ritrovare nella storia una continuità, un *telos*, un progetto, una razionalità onnicomprensiva, il decostruzionismo, ad esempio, scardina le totalità monadiche con cui è stata costruita la storia, facendo della storia stessa un testo privo di referente fondamentale e ordinante, in nome di una asistematica e deliberata espropriazione: una insistenza interpretativa sui *margini* del testo e del suo significato che ne fa saltare i confini e le frontiere, per cogliere in fallo le pretese della

filosofia, mostrando l'impossibilità di giungere a conclusioni definitive e a un sapere che sia assoluto.

Così Foucault, partendo dal trascendentale della differenza, ma senza portarlo al limite anarchico della decostruzione eversiva e destabilizzante di Derrida, perviene all'affermazione che non esiste un discorso dei discorsi, cioè un ordine simbolico che risulti normativo rispetto al resto del simbolico o al reale stesso.

Ciò significa che non esiste un'origine (sia essa il *Grund*, l'essere o il principio della storia) "rispetto alla quale il discorso sarebbe una prima ripetizione che, differente da essa, restituisca nella forma dell'esteriorità, il senso altrimenti inacessibile dell'origine, dell'evoluzione, della coerenza e della totalità" (FOUCAULT, 1967, p. 56).

Per questo, Foucault condanna *em bloc* la storia come contraffazione delle differenze, in quanto la sua rappresentazione si è sempre imposta nella modernità come una totalità che, pur costruendosi di fatto attraverso la collazione più o meno arbitraria e casuale di linee di tendenza, di eventi, discorsi, si presenta, a partire soprattutto dal XIX secolo, come il più rigoroso e necessitante dei discorsi.

Proprio nella storia, nel suo immediato ricorso al mero dato, si trova l'esposizione più patente della metafisica implicita che governa l'*episteme* occidentale, perché in nessun campo come in quello della storia "una miriade così sterminata di dati di fatto viene tradotta, con gesto noncurante e interessato, in altrettanti stati di diritto" (FERRARIS, 2007, p. 123).

Una delle critiche, infatti, che Foucault muove nei confronti della storiografia riguarda l'analisi della lunga durata che si impone circa all'inizio degli anni Trenta, grazie alle ricerche delle *Annales.*

All'interno di questi studi, il rischio è quello di perdere la singolarità delle pratiche umane, che sfugge all'analisi delle lunghe durate. Proprio l'analisi delle pratiche permette di fare emergere ciò che all'interno dei processi storici si presenta come "frattura", che consente di analizzare le rotture rispetto a un determinato ordine (o di una determinata "ideologia", direbbe Foucault) e, quindi, le "alterità".

Il modo con cui Foucault si propone di analizzare i materiali storici è articolato all'interno della *Archeologia del sapere* (1971).

Il primo passo è proprio quello di tentare di definire come sia possibile individuare una discontinuità, ossia "come isolare le unità con cui si ha a che fare", nonché il rapporto di questa frattura rispetto al resto del contesto, vale a dire "come

diversificare i livelli in cui ci si può porre, ciascuno con le sue scansioni e la sua forma di analisi" (FOUCAULT, 1971, p.35).

Ciò che emerge è, dunque, la diversità degli ambiti a cui ci si riferisce quando si parla di cambiamenti: da una "storia globale", in grado di riportare le diversità ad un'unicità, ad una "storia generale", all'interno della quale tali diversità difficilmente riescono ad essere contenute in un unico schema.

Il punto di riferimento di Foucault è ciò che egli chiama il "discorso", vale a dire non una specifica fonte orale o scritta, quanto piuttosto il sistema di regole e possibilità all'interno del quale gli enunciati possono essere immaginati, pronunciati o scritti: il "discorso clinico", il "discorso psicanalitico", il "discorso storico" sono campi all'interno dei quali si determinano le condizioni di esistenza di enunciati tra loro coerenti.

Ciò che è fuori dal "discorso" non solo è impossibile da pronunciare, ma è impossibile da immaginare.

Da questo punto di vista è del tutto significativa l'introduzione di *Le parole e le cose*, in cui l'elenco di "una certa enciclopedia cinese" compilato da Borges diventa assurdo, in quanto si scontra con un limite dell'immaginazione occidentale, che comporta l'"impossibilità pura e semplice di pensare tutto questo" (FOUCAULT, 1967, p. 14).

In questo quadro, l'archivio racchiude l'intera gamma di possibilità e di leggi all'interno del quale gli avvenimenti singoli si sono sviluppati. Lo studio dell'archivio, a cui Foucault dà il nome di "archeologia", pone la necessità di comprendere secondo quali modi e quali forme possibili lo studio e il sapere si sono sviluppati.

Da questo punto di vista l'oggetto della ricerca storica si allarga a dismisura: l'archivio è, infatti, la base della ricerca degli scarti in quanto storie possibili che non emergono all'interno della storiografia.

È a questo proposito che si parla di uno studio dell'archivio come "nostra diagnosi": la diagnosi non stabilisce la constatazione della nostra identità mediante il meccanismo delle distinzioni. Stabilisce che noi siamo differenza, che la nostra ragione è la differenza dei discorsi, la nostra storia la differenza dei tempi, il nostro io la differenza delle maschere.

Che la differenza, insomma, non è origine dimenticata e sepolta, ma quella dispersione che noi siamo e facciamo.

I.4 La postmodernità e il dibattito storiografico negli anni anni '70 e '80

Era inevitabile che la crisi della modernità, della sua idea di temporalità e storicità, a cui era stato affidato il compito di celebrare-organizzare il processo di laicizzazione e, con questo, quello di autoaffermazione dell'uomo e della cultura generate dalla modernità stessa, avesse ripercussioni sulla stessa disciplina storica e portasse ad un profondo ripensamento del suo statuto epistemologico da parte degli stessi storici e filosofi della storia.

Principalmente intorno agli anni Settanta e Ottanta, si parla sempre di più di una crisi permanente della Storia e dei suoi paradigmi consacrati di indagine e di metodologia.

"Il processo di impoverimento e arretramento delle discipline storiche è del tutto evidente soprattutto sul fronte accademico a tal punto che, negli anni Novanta del Novecento ci si è chiesti: 'a cosa servono gli storici?'" (MORO, 2004, p.13).

Oltre alla tradizione della scuola *scientifica* neopositivista che si rifà al Ranke, – oltre che al Momsen, Droysen e Nihebur –, ad entrare in crisi sono anche la scuola francese delle *Annales*, il materialismo storico, principalmente di tendenza strutturalista, e la scuola storica economica nord-americana, per citare solo alcune delle più rilevanti tendenze storiografiche del Novecento.

Perez Zagorin (2004) mette in risalto le due principali attitudini dei neo-storici nei dibattiti storiografici, legate entrambe ad una sensibilità postmoderna: 1) anti-realismo, ovvero la dissoluzione del concetto di realtà che sfuma nelle sue possibili interpretazioni e che rimanda ad un sistema linguistico e segnico assolutamente convenzionale; 2) narrativismo, cioè il fatto che l'accesso al passato non può avvenire se non in forma testualizzata e, dunque, la Storia si risolve in una forma di narrativa e di retorica.

Si è parlato, allora, di *Narrative turn*, che è sembrato a taluni la declinazione più specifica, nell'ambito della filosofia della storia e della storiografia, del più ampio e articolato *Linguistic turn*.

Invero, le singole tesi dei ricercatori che si sono riconosciuti nella tradizione narrativistica presentano differenze di non poco conto.

Martin Jay (2011) ha sostenuto che una valutazione della svolta linguistica della filosofia della storia dipende dalla questione preliminare relativa a quale versione delle

teorie linguistiche debbano essere scelte e, con buone ragioni, possiamo distinguere due grandi aree in cui si articola la nuova ricerca storiografica: quella francese e quella anglo-americana.

Possiamo qui solo accennare al fatto che, in area francese, pensatori del calibro di Veyne, Ricoeur, De Certeau, Barthes, istituiscono una sorta di *paradigma narrativista* del sapere, operando, innanzitutto, una distinzione fondamentale tra *evento* e *fatto*, dove il primo, non potendo essere rivissuto dallo storico, resta opaco perché sempre mediato dalla sua trasposizione linguistica e metaforica, il fatto: l'evento non viene più concepito come oggetto di un sapere scientifico, poiché la teoria narrativista ridefinisce le relazioni tra fatto e fantasia all'interno di qualsiasi genere di discorso.

Ne deriva che se non esiste nulla di simile ai fatti nudi e crudi, ma solo eventi in diverse descrizioni, allora la fattualità dipende dai protocolli descrittivi usati per trasformare eventi in fatti. Per questo ogni storiografia è, inevitabilmente, un testo retorico e narrativo complesso e come tale va letta, svincolandola da ogni ingenua forma di realismo; anzi, essendo la Storia una narrazione costruita sull'intrigo, essa presenta una costruzione in stretta somiglianza strutturale con il romanzo.

La svolta radicale e il dibattito più acceso sulla storiografia e sul suo statuto di *scienza*, si sviluppò, però, durante gli anni Settanta, nell'area anglo-americana, a seguito della pubblicazione nel 1973, da parte dello studioso statunitense Hayden White, del saggio *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, considerato il suo testo più importante, che avrebbe dato inizio a quello che sarà poi definito, appunto, il *Narrative turn*[16].

Il dibattito scaturito dopo la pubblicazione di *Metahistory* è stato molto acceso e, per certi aspetti, non è ancora terminato. Nel giro di un trentennio si sono susseguite numerose posizioni sia a favore che contro le tesi di White, ma più spesso si è cercato di mediare tra la dura critica alla storiografia inseritasi nel solco del saggio di White e dei suoi lavori e le nuove possibilità analitiche e metodologiche proposte dal *Linguistic turn.*

La principale funzione critica e demistificatoria dell'opera di White, nella discussione contemporanea sulla storiografia, è stata quella di problematizzare le

[16] La posizione di White risulta radicale se vista dalla prospettiva del *vecchio* approccio storiografico che sostiene, invece, uno studio *scientifico* e *obiettivo* del passato e rifiuta l'immaginazione e la soggettività nella Storia. Tale approccio risale al XIX secolo ed ha un padre fondatore in Leopold Ranke, secondo cui compito dello storico è esporre "quel che è effettivamente accaduto", assegnando alla Storia una finalità puramente conoscitiva.

certezze disciplinari, di sottolineare l'irriducibile dimensione ideologica e metastorica dell'impresa storiografica.

Uno dei punti focali del *coté* teorico dello storico e filosofo nordamericano, che costituisce la *pars destruens* della sua proposta, è la critica della trasformazione della Storia in *scienza* e in professione, che lo studioso vede sorgere nell'Ottocento.

Ciò che viene posto seriamente in discussione sono i concetti di *significato* e di *verità*.

La Storia tradizionale attribuisce un significato al fatto, prima della costruzione di un discorso narrativo, e considera perciò la narrazione e l'interpretazione come una sovrastruttura separabile, che non aggiunge significato al discorso storico.

Di conseguenza, per la Storia tradizionale, la verità è nell'oggettività del fatto e non deriva dalla forma narrativa che rende i fatti familiari, che li trascodifica, rendendoli momenti di una trama narrativa.

Nello scritto del 1982 sulla *Politica dell'interpretazione storica*, White parla di "addomesticamento" della storia, e, dunque, della costruzione di una "ideologia del realismo", ossia della pretesa (pretesa ideologica) di definire la realtà, il significato e la verità, secondo un falso criterio di oggettività.

Questa trasformazione della Storia in disciplina avverrebbe, infatti, al prezzo di tre rotture fondamentali: in primo luogo, la separazione della Storia dalla filosofia della storia; in secondo luogo, la separazione di realismo e utopia; in terzo luogo, la de-retoricizzazione della Storia, ovvero la separazione tra Storia e finzione, e, dunque, la eliminazione del concetto romantico del "sublime".

Legata al problema del significato e della verità (al problema epistemologico), vi è, pertanto, l'idea che la costruzione della disciplina storica, come scienza e professione, risponda a un progetto ideologico di legittimazione sociale, di identificazione della realtà con uno solo dei suoi possibili sensi.

In questo senso si capisce come il discorso di White si incroci con quello proposto da Nietzsche nella *Nascita della tragedia*, in cui il filosofo tedesco sosteneva la natura estetica e metaforica della scienza come della religione, considerando la verità come una perversione che congela la vita nella forma definita del sogno e dell'apollineo.

Collegando le riflessioni di Nietzsche sulla tragedia con quelle elaborate nella *Seconda Inattuale* sulla "malattia storica", White (1978) perveniva alla conclusione che in quanto ogni forma è metaforica, lo storico viene liberato dall'obbligo di dire qualcosa

di *vero* sul passato, che diventa per lui solo l'occasione per inventare ingegnose "melodie".

La rappresentazione storica diventa ancora una volta tutta racconto, cioè "mito", nel suo significato originario quale lo intendeva Nietzsche, ossia "fabulazione".

Benché White prendesse le distanze dalle implicazioni più radicali della riflessione nietzscheana sulla Storia (con la dicotomia forte/debole e la subordinazione dell'impulso estetico alla volontà di potenza), è evidente che l'enfasi sull'elemento della fabulazione e su una Storia tutta risolta nella dimensione del racconto costituiva il punto di origine della sua analisi della storiografia tradizionale.

> Considerare le narrazioni storiche per quello che evidentemente sono: costruzioni verbali, i cui contenuti sono tanto inventati quanto trovati e le cui forme hanno più in comune con i loro corrispettivi nella letteratura di quanto abbiano con quelli nelle scienze (WHITE, 1978,p. 102) .

Di qui il significato del titolo della sua opera principale, *Metahistory*, cioè, discorso sulla Storia intesa come discorso.

Recuperando il *topos* dell'affinità tra storico e poeta, entrambi narratori – il primo solo un po' meno libero del secondo –, egli intende, infatti, fondare una teoria formale dell'opera storica, in grado di decodificare la retorica della storiografia, e dietro questa retorica, le rappresentazioni ideologiche che conducono lo storico o il filosofo della storia ad esporre o disporre i fatti secondo un certo modello narrativo.

Ritenendo che storiografia e filosofia della storia abbiano una radice comune, per cui la prima metterebbe per così dire in pratica le costruzioni della seconda, nel suo *opus magnum,* White propone di indagare l'immaginazione storica del XIX secolo secondo alcuni tropi del discorso storico, intendendo per discorso storico l'opera di storici e filosofi della storia: Hegel, Michelet, Ranke, Tocqueville, Burckhardt, Marx, Nietzsche e Croce.

Nel corso della sua introduzione, White insiste molto sul metodo formalista "volto ad identificare le componenti strutturali del racconto storico" (WHITE, 1978, p.123).

Egli scrive di non voler giudicare le storie, ma di volerle considerare per ciò che sono, ovvero "strutture proposizionali".

Per classificare queste strutture, l'autore dispiega le sue tetradi formaliste di spiegazioni per intreccio (romanzo, tragedia, commedia e satira); spiegazione per

argomento formale (formalistica, meccaniscistica, organicistica, contestualista); e, infine, per ideologia (anarchica, radicale, conservatrice, liberale).

Se la combinazione di queste categorie consente di individuare la struttura manifesta del testo, White individua, però, una struttura latente e più profonda del testo storiografico, la "*poetic faculty*" dello storico, che orienta i modelli esplicativi in quello che egli chiama "*act of prefiguration*".

La codificazione di tali modelli è retorica, secondo i quattro tropi: metafora, metonimia, sineddoche, ironia. Così, per esempio, Michelet avrebbe scelto come *plot* il genere letterario del *romance*, dominato dal tropo della metafora; Ranke la commedia, con una organizzazione retorica metonimica; Tocqueville la tragedia, facendo ampio uso della sineddoche; Burckhardt la satira (o meglio *satura*), attingendo ai modi dell'ironia.

Insomma, insistendo sulla forma dei testi storiografici piuttosto che sul loro contenuto, White ha contribuito a far sì che la Storia e la storiografia divenissero eminentemente soggettive, identiche a qualsiasi opera letteraria: non vi sarebbe distinzione tra Storia e *fiction*, o meglio, entrambe si scriverebbero secondo dei tropi letterari simili, capaci di tradurre il passato in un racconto storico, concepito sotto forma di romanzo, di commedia, di tragedia, di satira o di altri generi letterari.

Il problema è semplicemente la scelta dell'una o dell'altra forma narrativa, una scelta che lo storico compie in sintonia con l'orizzonte d'attesa del proprio pubblico.

La loro selezione, i modi della concatenazione, il rilievo e la subordinazione di alcuni di essi ad altri, insomma tutti gli elementi della messa in intreccio entro una storia che è tragica, comica, romantica o ironica, dipendono "dalla decisione dello storico di configurarli secondo degli imperativi dell'una o dell'altra struttura di intreccio o di un mito rispetto a un altro" (WHITE, 1978,p. 178).

La scelta dello storico a favore dell'una o dell'altra configurazione è mediata dai presupposti che lo storico condivide con il suo pubblico rispetto a come l'intreccio di determinati eventi debba essere strutturato, rispondendo a imperativi "ideologici, estetici o mitici, vale a dire di natura extrastorica" (WHITE, 1978, p. 178).

In linea di principio, secondo White, gli "olocausti" potrebbero essere soggetti ad una narrazione comica: il divieto è di natura sociale, non storica, dove però andrebbe chiarito quali sono gli imperativi di natura propriamente storica.

Siamo così ricondotti alla questione della legittimità di certe possibili modalità della rappresentazione e ai condizionamenti sociali che le consentono e/o proibiscono.

Una volta accettata la conclusione, ormai generalmente acquisita nel dibattito sulla storiografia, che le interpretazioni di serie di fatti possono essere molteplici, il problema resta, semmai, come escludere la deriva ermeneutica che tende alle infinite possibili interpretazioni e, accanto ad esso, quello di comprendere come si determini la prevalenza di un racconto, di una macronarrazione, rispetto a un'altra antagonista.

Sul carattere radicalmente soggettivistico e relativistico della filosofia della storia di White si appuntano le critiche dello storico italiano Carlo Ginzburg, in un dibattito polemico ormai decennale.

Ginzburg, in altri termini, si rende conto del pericolo insito per la definizione stessa della storiografia come disciplina, della ipotesi secondo la quale non si darebbe accesso al passato se non mediato dal ricorso massiccio e sistematico all'immaginazione e, per questo, insiste sul tema del falso, ovvero sul darsi di una premeditata manipolazione della realtà, che nelle tesi degli antirealisti verrebbe ad essere sostanzialmente indistinguibile dal vero.

Il ricorso al falso, viceversa, si configura quale luogo proprio della libertà della letteratura nei suoi rapporti con la realtà, ma la proliferazione di testi di finzione che parlano della storia, la concorrenza che il romanzo sembra oggi in grado di fare al discorso storiografico, pone una serie di questioni sulle quali occorrerà interrogarsi, come faremo nel capitolo successivo.

Ginzburg tenta una operazione di demistificazione, alla luce di un'ermeneutica del sospetto, delle tesi di White e, più in generale, della critica postmoderna e decostruzionista, chiedendosi a chi giova la difesa della commistione tra realtà e finzione nella narrazione storiografica, analizzata dal punto di vista di un antirealismo di matrice retorica.

Nel far questo, ma le due cose sono una sola cosa, egli difende la figura dello storico di professione, la necessità non soltanto del metodo, ma del riconoscimento sociale del valore della disciplina e dei suoi rappresentanti.

La necessità di confrontarsi con eventi *inauditi* e di cercare una possibile assoluzione rispetto alle responsabilità dell'Occidente, sembra avere, come suggerisce Ginzburg, non poco a che fare con l'idea che non esista la possibilità di distinguere il racconto storico da quello finzionale.

Riprendendo la polemica di Arnaldo Momigliano nei confronti delle tesi di White, Ginzburg si oppone, non senza un certo sarcasmo, alla pratica della "storia della storiografia senza storiografia" (GINZBURG, 2006, p.65), che egli riconduce alla

separazione tra il lavoro di ricerca e le narrazioni storiche che su di esso si fondano, proposta da Croce già nel 1895 in un saggio giovanile, *La storia ricondotta sotto il concetto generale dell'arte*, la cui importanza White sottolineava in *Metahistory*.

La convergenza tra la prospettiva di White e quella dell'idealismo crociano viene poi indagata in modo ravvicinato nel saggio *Unus testis*. *Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà*, pubblicato nel 1992 e, quindi, ripubblicato nel 2006 ne *Il filo e le tracce*.

Ginzburg inserisce l'analisi dell'opera di White all'interno di un discorso che, nel contesto della riflessione sull'Olocausto, si interroga sul senso e i limiti del fare Storia.

Lo spunto è offerto dalla tesi, negazionista, di Robert Faurisson, secondo cui i campi di sterminio nazisti non sarebbero mai esistiti.

Su di essa Ginzburg non entra nel merito; la enuncia sbrigativamente e la innalza a caso estremo di un atteggiamento assai più comune, diffuso e pericoloso.

> Ero convinto – afferma Vidal-Naquet, citato da Ginzburg – che esisteva un discorso riguardante le camere a gas, che tutto doveva passare attraverso le parole, ma che al di là, o per meglio dire al di qua di questo, c'era qualcosa di irriducibile che, in mancanza di meglio, continuerò a chiamare realtà. Senza questa realtà, come si fa a distinguere tra romanzo e storia? (GINZBURG, 2006, p.68).

Affermare che il fatto e la realtà non posseggano altro che un'esistenza linguistica, che essi vengano cioè costruiti soltanto nel discorso e che essi esistano soltanto nel discorso significa, infatti, per Ginzburg, derealizzare la realtà, ossia la materia stessa della Storia; oppure, per dirla in altri termini, significa aprire le strade all'illimitata capacità del linguaggio di manipolare indefinitamente gli eventi del passato, di crearli come di negarli.

Se, ora, si torna al contesto in cui è inscritta l'argomentazione di Ginzburg, il suo significato si chiarisce immediatamente: Faurisson – questo è quanto Ginzburg, senza mai dirlo, suggerisce implicitamente al lettore – non costituisce che l'esito estremo di un modo di concepire la Storia di cui De Certeau, Barthes, Foucault e soprattutto White costituiscono i teorizzatori.

Il risalto che lo storico nordamericano darebbe al fatto che la Storia è tale soltanto all'interno di una narrazione, che al di fuori della narrazione il nudo fatto è muto e che il medesimo fatto è inseribile all'interno di più costellazioni e, quindi, anche di narrazioni altrettanto valide e impossibilitate a escludersi vicendevolmente sarebbe,

così, del tutto inaccettabile – come dimostrerebbe esemplarmente proprio l'esito di quelle premesse nella tesi di Faurisson.

Contro White, che insiste sul carattere narrativo della Storia e, pertanto, sul diritto di cittadinanza di qualsiasi narrazione storica, l'argomento che Ginzburg impugna, accanto e insieme alla *realtà*, è la *verità*; seguire le orme di White significherebbe, invece, ritrovarsi in un mondo dove tutto può essere indifferentemente vero o falso e dove l'unico criterio di valutazione è l'efficacia narrativa della ricostruzione proposta.

La critica tagliente e senza esclusioni di colpi che Ginzburg muove a White e a tutta la corrente narrativista radicale, non esclude, però, una valutazione positiva del racconto nell'ambito storiografico, sia pure delimitando il suo uso entro parametri epistemologici ben definiti e sempre ribadendo una separazione *a priori* tra l'ambito della Storia e quello della letteratura.

I confini tra i due campi di sapere, quello della Storia e della letteratura, sono permeabili, e permettono scambi reciproci e proficui, ma restano autonomi, comportandosi ognuno *iuxta propria principia*.

Si veda, ad esempio, l'andamento narrativo ed il piglio quasi romanzesco che assume la ricerca storica intrapresa da Ginzburg, che ha per oggetto la vita e, soprattutto, i due processi per eresia sopportati da Domenico Scandella, contadino e mugnaio di Montereale del Friuli, nato nel 1532.

> Si chiamava Domenico Scandella, detto Menocchio. Era nato nel 1532 (al tempo del primo processo dichiarò di avere 52 ani) a Montereale, un piccolo paese di collina del Friuli, 25 km a nord di Pordenone, proprio a ridossso delle montagne. Qui era sempre vissuto, tranne due anni di bando in seguito ad una rissa (1564-65), trascorsi ad Arba, un villaggio poco lontano, e in una località imprecisata della Carnia. Era sposato e aveva sette figli; altri quattro erano morti (GINZBURG, 1999, p. 13).

Il testo è tratto da *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del 500* pubblicato nel 1976 in cui, a partire da documenti dell'Inquisizione, Ginzburg è riuscito a ricostruire l'idea che del mondo aveva Menocchio, un mugnaio del sedicesimo secolo.

Lavoro innovativo e narrativamente affabulante, il saggio di Ginzburg è uno degli esempi più importanti e più citati di microstoria, quella corrente storiografica sorta tra gli anni Settanta e Ottanta che lo stesso Ginzburg, insieme a Giovanni Levi e Simona Cerutti, ha contribuito a fondare e che ha avuto un'ampia risonanza internazionale.

Una delle caratteristiche specifiche che contraddistinguono la microstoria è la scala ridotta, che consiste nel focalizzarsi su un dettaglio o su un caso specifico, che è spesso molto individuale e nell'usare tale dettaglio come punto di partenza per identificarne il significato secondo il suo contesto specifico[17].

Ma che valore ha questo ritorno, questo *revival*, quali sono gli elementi differenziali, tra il vecchio modo di raccontare la storia e quello nuovo?

Il racconto nelle opere di microstoria o di storia culturale non si incentra più evidentemente su una visione teleologica centrata sulle *res gestae* di personaggi di primo piano, ha perso la connotazione etnocentrica, ruotante attorno ai concetti di nazione, borghesia, missione civilizzatrice della razza Bianca, quindi esso non è più allineato con i principi unificatori della *histoire événementielle*.

Gli ostacoli frapposti alla ricerca, nelle nuove esperienze storiografiche, ci dicono Ginzburg e Zemon Davis, entrano a far parte del racconto stesso: le ipotesi, i dubbi, le incertezze diventano parte della narrazione, le distorsioni e le lacune dei documenti, le implicazioni gnoseologiche trapelano tra le righe del raccconto.

Il dato rilevante dell'uso del racconto, per Ginzburg (ma anche per Le Roy Ladurie e Zemon Davis) è che esso non è una forma apportata al dato documentario, o alle proposizioni descrittive che possono essere tratte da esso, secondo principi linguistici estranei al documento stesso.

Tra l'uno e l'altro, tra documento e racconto, vi è un rapporto più sottile e intricato. La narrazione incorpora ed esplicita gli ostacoli, le tecniche, le implicazioni insite nel processo della ricerca, lascia trasparire la funzione di "filtri e intermediari deformanti" che a volte i documenti hanno.

Essa in breve non coincide *sic et simpliciter* con l'intramazione retorica o non è solo riducibile agli aspetti stilistici, ma riflette il processo di ricerca, denunciando il valore ideologico, a volte occultante della documentazione.

Ginzburg mostra di aver maturato nel suo lavoro una concezione più complessa che carica anche i documenti di tensioni ideologiche, linguistiche, concettuali e culturali.

---

[17] Per tali caratteristiche la microstoria italiana presenta contiguità e somiglianze ideologiche con altre metodologie storiche sorte più o meno nello stesso periodo: la storia regionale di Le Roy Ladurie (di cui ricordiamo il famoso *Storia di un paese: Montaillou. Un villaggio occitanico durante l'Inquisizione* pubblicato nel 1975) e la storia culturale di Zemon Davis (il cui lavoro più famoso rimane *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità*, pubblicato nel 1982) che rivendicano la comune focalizzazione su realtà regionali e locali e su individui e gruppi marginali.

Fin qui, dunque, la critica di Ginzburg non pone cesure nette tra narrazione e ricerca, ma consente di portare nel racconto le discontinuità e i dubbi della ricerca e fluidificare i due piani che per i narrativisti rimangono separati.

In questo modo Ginzburg ci ha mostrato che le implicazioni ideologiche e prospettiche immanenti al linguaggio sono già in atto nel lavoro d'archivio e che la narrazione non è una semplice giustapposizione di schematismi retorici, culturali e ideologici, a un sostrato oggettivo, ma un elemento costitutivo attivo in ogni fase dell'impresa storiografica.

I.5 Ginzburg e Eco: paradigma indiziario e semiotica della storia

In un saggio divenuto subito celebre uscito nel 1978, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, Ginzburg associava il nome di Sherlock Holmes a quelli di Freud e dello storico dell'arte e teorico dell'attribuzione in campo artistico Giovanni Morelli come rappresentanti di un "paradigma" (nel senso di Kuhn) di tipo indiziario[18].

Si tratta di un breve ma incisivo scritto in cui Ginzburg sosteneva che, alla fine dell'Ottocento, si fosse verificato qualcosa di simile ad una rivoluzione scientifica nelle scienze umane, con l'imporsi di un modello epistemologico fondato sulla conoscenza tramite indizi – gli indizi polizieschi di Holmes, i sintomi di Freud, i dettagli stilistici che permettevano a Morelli di attribuire un'opera ad un autore – contro il paradigma galileiano con pretese sistematiche e totalizzanti che aveva dominato per secoli.

Tutti e tre, Freud, Doyle e Morelli, non a caso erano stati medici ed è proprio alla medicina, come disciplina semeiotica di decifrazione e interpretazione dei sintomi (l'etimologia della parola sintomo fa riferimento al greco *semeion*, segno), che si rifà il paradigma indiziario.

Quest'ultimo, secondo Ginzburg, si configura come una diversa modalità conoscitiva e interpretativa, un modello di razionalità alternativa, di tipo semiotico-narrativo, che, a partire da dettagli, dati marginali, indizi rivelatori permette alla ragione di conquistare una nuova e diversa leggibilità del mondo, ma anche di connettere fenomeni ed eventi in una tessitura narrativa ordinata e coerente.

Il paradigma indiziario avrebbe, in realtà, radici antichissime che deriverebbero dal sapere di tipo venatorio che hanno sviluppato i nostri antenati cacciatori.

Essi, infatti, avrebbero elaborato la capacità di risalire "da dati sperimentali, a prima vista trascurabili, ad una realtà complessa non verificabile direttamente" (ECO; SEBEOK, 2004, p.106).

---

[18] Morelli è un medico e appassionato d'arte che mette a punto uno stravagante sistema di attribuzione delle opere d'arte proprio basato sul dettaglio. Nei piccoli particolari – come le dita delle mani e dei piedi, le orecchie e così via – si attenua l'influenza della scuola pittorica, permettendo alla individualità dell'artista di manifestarsi spontaneamente; dunque è proprio qui che si può cogliere la sua "mano" e riconoscerne la firma. Anche la psicoanalisi freudiana, come è stato dichiarato dallo stesso Freud, adotta un metodo indiziario, analogo all'inchiesta criminologica, perché il suo intento è quello di occuparsi dell'*Es*, l'inconscio o nucleo energetico-pulsionale della psiche, a partire da piccoli particolari quali *lapsus* verbali, frammenti onirici, atti mancati. Alla luce di tali considerazioni, appare chiaro anche il parallelo con Sherlock Holmes, tenendo conto che Conan Doyle era egli stesso un medico. La medicina è campo del sapere profondamente "indiziario" e abduttivo. Fin dalla sua origine ippocratica, mette in atto un metodo che attraverso la lettura dei sintomi registrati nel corpo malato tenta una diagnosi su cui basare la conseguente terapia del paziente.

A questo sapere si sono andati collegando, nel corso del tempo, altri campi dello scibile umano, come la semeiotica medica, la divinazione e il diritto.

Infatti, se il paradigma indiziario o divinatorio è rivolto verso il futuro avremo la divinazione in senso proprio; se è rivolto verso il passato, il presente e il futuro avremo la semeiotica medica negli aspetti di diagnosi e prognosi; se è rivolto verso il passato, la giurisprudenza.

Col passare del tempo è, quindi, emersa tutta una costellazione di discipline, anche molto diverse e distanti fra loro, accomunate, però, da un affine andamento metodologico e da una comune arte della decifrazione.

Tornando indietro alle origini della civiltà occidentale, Ginzburg afferma che presso i Greci, ad esempio, il paradigma semeiotico o indiziario era funzionale in una vasta gamma di saperi teorici e pratici, quali la medicina, la storia, la politica, l'artigianato, la navigazione, la caccia, la pesca, le attività propriamente femminili, anche se schiacciato dal modello di conoscenza più prestigioso (e socialmente più elevato) elaborato da Platone.

Anche la storiografia, per lo storico italiano, è una disciplina eminentemente interpretativa che parte dai resti e dalle tracce del passato per risalire alle loro possibili cause, ossia agli eventi di cui le tracce attuali sono i segni percepibili.

Anzi, non solo la Storia è una disciplina interpretativa, ma tutte le discipline interpretative sono in un certo senso storiche, sia perché i discorsi che producono sono strutturati secondo la logica del racconto, sia perché le indagini che le contraddistinguono si fondano sulla ricerca di una causa assente.

L'oggetto verso cui tende l'interpretazione è qualcosa che non c'è, ed è la sua assenza che mette in movimento la Storia, cioè la ricerca: una convergenza peraltro segnalata nella stessa etimologia della parola greca *istoría*, che originariamente significava "ricerca, indagine, cognizione".

Senza abbandonare del tutto l'idea di sistema, Ginzburg, inoltre, insiste sul fatto che la "realtà è opaca" e la comprensione dell'intero e della totalità ci sfugge continuamente. Esistono, però, zone privilegiate, spie, indizi, tracce, che ci consentono di accedere alla realtà, di tentare di decifrarla, attraverso una ricomposizione (sempre parziale) dei frammenti che fanno parte dell'insieme (ECO; SEBEOK, 2004).

Se si applicano le strategie indiziarie all'ermeneutica della Storia, (come Ginzburg ha fatto nelle sue investigazioni sulla storia occidentale) si capisce, allora, che

“lo storico non dovrà cercare la spiegazione dei fatti nel disegno generale (ammesso che ve ne sia uno), ma nel dettaglio e nello scarto” (ECO; SEBEOK, 2004, p.135).

In tale prospettiva, il dettaglio viene considerato “un taglio, una sezione che contiene qualcosa dell’intero”; poiché il frammento “non è una sezione artificiale, deliberata, è una frazione circostanziale, accidentale, una frattura fortuita” (ECO; SEBEOK, 2004, p. 135) lo sforzo sarà quello di azzardare, ovvero interpretare, le relazioni che intercorrono tra i vari frammenti.

La Storia, come la concepisce Ginzburg, ma anche “la semiotica, la psicoanalisi, l’archeologia, una certa critica d’arte si impegnano ugualmente in un progressivo azzardo che vuole ipoteticamente ricostruire un sistema assente, un *puzzle* senza contorni precisi, un quadro da restaurare e del cui originale non possediamo notizia sicura” (ECO; SEBEOK, 2004, p. 123).

L’intelligenza indiziaria si configura, allora, come una vera e propria “astuzia” della ragione, “un’arma obliqua dello spirito [...] che consente capacità di selezione ed elaborazione interpretativa ed assolve, inoltre, una funzione pragmatico-direttiva” (ZANIRATO, 2012, p. 13).

Ed ecco che l’astuzia ci rimanda di nuovo alla caccia, ai nostri antenati cacciatori e, probabilmente, primi narratori delle comunità umane:

> Per millenni l’uomo è stato cacciatore. Nel corso di inseguimenti innumerevoli ha imparato a ricostruire le forme e i movimenti di prede invisibili da orme nel fango, rami spezzati [...] Ha imparato a fiutare, registrare, interpretare e classificare tracce infinitesimali come fili di bava. Ha imparato a compiere operazioni complesse con rapidità fulminea, nel fitto di una boscaglia o in una radura piena di insidie (ECO; SEBEOK, 2004, p.106).

Il cacciatore sarebbe anche il primo narratore, secondo Ginzburg, in quanto l’esperienza della decifrazione delle tracce gli avrebbe insegnato a legare insieme il disordine caotico di eventi e cose in una sequenza coerente e dotata di senso, cioè in un discorso.

> Forse l’idea stessa di narrazione (distinta dall’incantesimo, dallo scongiuro o dall’invocazione) nacque per la prima volta in una società di cacciatori, dall’esperienza della decifrazione delle tracce. Il fatto che le figure retoriche su cui si impernia ancora oggi il linguaggio della decifrazione venatoria – la parte per il tutto, l’effetto per la causa – siano riconducibili all’asse prosastico della metonimia, rafforzerebbe questa ipotesi – ovviamente indimostrabile. Il cacciatore sarebbe stato il primo a “raccontare una storia” perché era il solo in grado di leggere, nelle tracce mute (se non impercettibili) lasciate dalla preda, una serie coerente di eventi (ECO; SEBEOK, 2004, p. 107).

Il discorso sul sapere venatorio può essere ulteriormente sviluppato, poiché, se la funzionalità predatoria e investigativa dell'astuzia indiziaria racchiude in sé la fonte del meccanismo narrativo e, di conseguenza, essa non è altro che una eccezionalmente sviluppata attività semiotica, allora vengono coinvolti anche l'inganno, l'arte della menzogna e della simulazione.

La caccia non è tutta trappole, inganni e raggiri?

Nel 1983, Eco pubblica insieme a Sebeok, un saggio che riunisce una serie di interventi di vari autori (tra cui l'intervento di Ginzburg sopracitato), che ruotano attorno al metodo di conoscenza di tipo abduttivo elaborato nella teoria del filosofo Peirce ed esemplificato dalle indagini poliziesche e dal metodo investigativo di due famosi detective, Dupin di Poe e Sherlock Holmes di Doyle.

Il tipo di ragionamento messo in atto da Dupin e Holmes di interpretazione degli indizi e dei segni, attraverso la formulazione delle ipotesi, non è né di tipo deduttivo né di tipo induttivo, bensì, appunto, abduttivo.

L'abduzione, secondo Peirce, è l'unica forma di ragionamento suscettibile di accrescere il nostro sapere, ovvero permette di ipotizzare nuove idee, di indovinare, di prevedere.

In realtà, tutte e tre le inferenze individuate (induzione, deduzione, abduzione) permettono un accrescimento della conoscenza, in ordine e misura differente, ma solo l'abduzione è totalmente dedicata a questo accrescimento. È altresì vero che quest'ultima è il modo inferenziale maggiormente soggetto a rischio di errore[19].

È una modalità conoscitiva, infatti, di tipo congetturale e intuitivo,– in cui le scoperte avvengono spesso per caso o per *serendepity* –, che presenta numerose analogie con le forme di decifrazione semeiotica degli indizi, delle tracce, dei sintomi, dei dettagli secondari che abbiamo visto caratterizzare il modello di ragione indiziaria elaborata da Ginzburg[20].

---

[19] Ecco la spiegazione che Peirce dà del ragionamento abduttivo: "Supponiamo che io entri in una stanza e qui trovi tanti sacchi pieni di diversi tipi di fagioli. Sul tavolo c'è una manciata di fagioli bianchi [dato sorprendente: "questi fagioli bianchi"]. Dopo aver cercato un po', scopro che uno dei sacchi della stanza contiene soltanto fagioli bianchi [riconoscimento di una norma ovvero che la "bianchezza" è legata ad un sacco specifico]. Ne inferisco subito che è assai probabile che la manciata di fagioli bianchi sia stata tratta proprio da quel sacco" (PEIRCE, 2003, p.43). Allora, la struttura inferenziale dell'abduzione è la seguente: Tutti i fagioli che provengono da questo sacco sono bianchi. Questi fagioli sono bianchi. Questi fagioli provengono da questo sacco.

[20] Anche Ginzburg sottolinea il carattere di congetturalità, casualità e intuizione proprie del paradigma indiziario, usando la parola *serendipity*. Il termine deriva da *Serendip*, l'antico nome persiano dello Sri Lanka. Il termine fu coniato dallo scrittore Horace Walpole che lo usò in una lettera scritta il 28 gennaio 1754 ad un suo amico inglese che viveva a Firenze. Horace Walpole fu ispirato dalla lettura della

Alla luce di tali affinità metodologiche ed euristiche tra i due modelli di conoscenza, si possono stabilire avvicinamenti e omogeneizzazioni di campi del sapere anche molto diversi tra loro *sub specie semiotica*.

I criteri di osservazione, interpretazione e scoperta che guidano lo scienziato che indaga un fenomeno naturale sono affini a quelli del filologo che deve prendere delle decisioni davanti ad un testo lacunoso o di cui si disconosce l'autore, ma anche a quelli del medico che diagnostica una malattia, o dello storico che deve elaborare una ricostruzione del passato sulla base di imprecise testimonianze o, infine, assomigliano alle congetture del detective che si pone sulle tracce del colpevole (ECO-SEBEOK, 2004).

Si tratta sempre di congetturare le cause assenti a partire dagli effetti presenti in base ad indizi, sintomi, impronte, testimonianze.

> Anche il lettore più acerrimamente intenzionato a rifiutare il cosiddetto imperialismo semiotico non può negare, che in tutti questi casi, ci troviamo di fronte ad un processo per indizi. Anche chi indaga su un caso criminale o sull'origine di un fossile utilizza fonti, resti e monumenti e lo storico della vita materiale può vedere in un terreno incolto un indizio allo stesso modo in cui un detective vede una impronta in un campo coltivato (ECO apud LOZANO, 1991, p.34).

Che cosa hanno di semiotico tutte queste attività?

> La presenza, la registrazione, l'uso di segni, se segno è tutto ciò che sta per qualcuno al posto di qualche altra cosa, e sempre e quando questa qualche altra cosa stia assente (stia lontano, come quando dico che ieri pioveva; o già non esiste, come quando nomino i giardini pensili di Babilonia; o sia impalpabile, come quando parlo di concetti; o non esiste come quando parlo di unicorni). Ogni pratica semiotica si esercita su qualche forma di assenza, o se si vuole, di lontananza (ECO apud LOZANO, 1991, p. 35).

In questo senso per Eco, la storiografia è una disciplina eminentemente interpretativa e, in sommo grado semiotica,

> perché essa nomina, e per farlo ricostruisce raccontando, ciò che non c'è più, ma partendo da qualcosa che ci è rimasto. Così, se l'uomo è per definizione animale semiotico (non vedo altra traduzione accettabile della vecchia espressione "animale razionale"), è anche per definizione animale storico (ECO apud LOZANO, 1991, p. 35).

---

fiaba persiana *Tre prìncipi di Serendippo* di Cristoforo Armeno, nel cui racconto i tre protagonisti trovano sul loro cammino una serie di indizi, che li salvano in più di un'occasione. La storia descrive le scoperte dei tre prìncipi come intuizioni dovute sì al caso, ma anche allo spirito acuto e alla loro capacità di osservazione.

L'inferenza a ritroso, dagli effetti alle cause, è, inoltre, imparentata con quel principio logicamente fallace, seppure tipicamente umano, del *post hoc ergo propter hoc,* che, secondo i narratologi novecenteschi, costituisce la molla stessa della narratività.

Per tracciare un ipotetico raccordo tra gli effetti percepibili e le loro possibili cause occorre ricostruire una catena di eventi possibili: non una catena qualsiasi, bensì una storia che faccia plausibilmente sistema con l'insieme degli indizi di cui l'interprete dispone.

Nel ragionamento abduttivo le regole da cui si ricava il caso dal risultato vengono attinte da un repertorio di schemi narrativi (sceneggiature) più o meno sedimentati nell'Enciclopedia, ciascuno dei quali potrebbe inquadrare il fenomeno indagato in una sequenza temporale e causale più ampia (ECO; SEBEOK, 2004).

Attingendo a Peirce, Eco arriva a sostenere che, rispetto ad altre forme di ricerca, quella storiografica presenta alcune caratteristiche peculiari che la rendono ancora più narrativa delle altre.

Innanzitutto, il suo carattere interamente ipotetico. Nella ricerca storiografica, laddove non è possibile effettuare verifiche empiriche su un Oggetto che, per definizione, non c'è più, l'abduzione prevale sulla fase deduttivo-induttiva, e non c'è modo di verificare la validità di una determinata ipotesi, se non attraverso l'esclusione delle ipotesi alternative.

All'assenza definitiva dell'Oggetto si aggiunge il rapporto particolare che intercorre tra tipi e occorrenze storiche.

> Le altre scienze diacroniche (come la biologia, la geologia, la linguistica storica, etc.) raccolgono fatti particolari per stabilire delle leggi generali, e dunque l'analisi delle occorrenze serve a stabilire (o a correggere la rappresentazione di) alcuni tipi di eventi, come tali replicabili in altre occorrenze su cui è possibile fare ulteriori accertamenti. Nell'interpretazione storiografica il rapporto è invertito: l'obiettivo dell'indagine è proprio la comprensione del fatto particolare, mentre le leggi generali (che lo storico attinge dai racconti della psicologia, della sociologia, della fisica, etc.) servono a determinare ciò che l'evento analizzato ha di specifico e di non replicabile (PISANTY, 2004, p.123).

Il carattere idiografico della ricerca storica, a cui potremmo aggiungere l'"interesse umano" degli eventi che ne costituiscono l'Oggetto, ne accentua i tratti più marcatamente narrativi.

Infine, ciò che contraddistingue l'indagine storiografica rispetto ad altre forme di *inquiry* è la natura verbale di una parte consistente dei suoi materiali di partenza:

documenti scritti, registri, regesti, cronache o testimonianze, in ogni caso artefatti comunicativi intenzionalmente prodotti da qualcuno per intaccare la rappresentazione del mondo di coloro a cui si rivolge (PEIRCE, 2003) .

La storiografia produce storie che, a loro volta, interpretano – inglobano, sintetizzano, espandono, discutono, correggono – altre storie: "interpretazione di interpretazioni", per riprendere un'espressione di Geertz (1973), e, dunque, – in base a quanto siamo andati dicendo finora – narrazione di narrazioni.

La storia *sub specie semiotica* si costituisce, dunque, nella riflessione di Eco, come un ambito di ricerca in cui la dimensione inferenziale-indiziaria e quella testuale-narrativa si intrecciano (del resto, come abbiamo visto, seguendo un percorso molto simile a quello di Ginzburg).

A partire dal nome *istoría*, che denota ricerca (*inquiry*, come avrebbe detto Peirce), la storia, infatti, si configura come un'indagine sugli eventi passati, secondo il metodo abduttivo-indiziario, che assomiglia nel suo modo di procedere ad una indagine detetivesca: essa è testo e narrazione, che ri-trova e ri-crea le sequenze narrative dal passato; è un discorso con una sua precisa dimensione retorica e persuasiva, che pure ambisce a una sua precisa verità, per quanto sempre rivedibile; è intimamente legata alla dimensione culturologica; infine, come la semiotica, non può prescindere dal legame (tanto nella direzione del dare quanto in quella dell'avere) con tutte le scienze umane.

Nel tracciare la possibilità di costruire una semiotica della Storia, Eco sembra far convergere nella sua riflessione le due principali correnti della riflessione semiotica contemporanea: quella, di derivazione peirceana (a cui lui stesso appartiene), che viene definita "semiotica interpretativa" ed elegge la ricerca congetturale e l'inferenza indiziaria a propri oggetti peculiari, e quella, di derivazione saussuriana (ma passando per la linea Hjelmslev-Barthes-Greimas), che ha trovato la propria categoria fondamentale nella nozione di "testo" e ha generalizzato la metafora narrativa per esplicare ogni aspetto del comportamento sociale, cognitivo e pratico dell'essere umano.

Per Eco, allora, la storiografia si inserisce a pieno titolo all'interno della semiotica, intesa quest'ultima come "teoria generale della cultura" (ECO, 1975, p.25), fino a coincidere per molti aspetti con essa, in quanto non solo la semiotica e la storiografia si fondano sul metodo abduttivo di decifrazione e interpretazione dei segni, ma, entrambe, possono essere ricondotte ad un unico modello narrativo e mitopoietico di esplicazione e di organizzazione dei fenomeni (naturali, culturali, storici) che sono alla base delle *culture* di cui facciamo parte.

> Noi non riusciremmo a comportarci ragionevolmente nel mondo se non vedessimo tutto ciò che accade alla luce di un racconto storico. Nessuno vive in un presente immediato; uniamo cose e accadimenti mediante il vincolo di unione della memoria, personale e collettiva (anche il selvaggio, che non manca di racconti storici, anche se noi consideriamo i suoi racconti storici come racconti mitici) (ECO apud LOZANO, 1991, p. 43).

Incontestabilmente, dunque, la Storia è anche una storia:

> La storia (nel senso di *historia rerum gestarum*) è un fatto solamente nel senso in cui un fatto è un racconto (cosí come è un fatto che sono stati scritti i *Promessi Sposi* e che raccontano la storia che esattamente conosciamo) e un racconto che non pretende di essere una invenzione (come lo pretendono i romanzi), ma che si presenta come veridico, ma che non sfugge alla possibilità di essere rifiutato nemmeno quando si offre come testimonianza di un testimone oculare. Nel caso non sia il racconto di un testimone oculare, il racconto storico è una ricostruzione a partire da indizi. E, tuttavia, noi fondiamo la nostra relazione con il mondo sulla fiducia che diamo a questo racconto (per lo meno ai suoi tratti più decisivi) (ECO apud LOZANO, 1991, p. 44).

Se il modello semiotico-narrativo assume il ruolo di un *universale* in cui confluiscono una pluralità eterogenea di saperi, linguaggi e sistemi di segni, va da sé che i confini tra il racconto propriamente storico e quello della immaginazione finzionale e letteraria (come anche quello mitico dei popoli *primitivi*, ma, per molti versi, anche quello *scientifico*) siano piuttosto labili, per quanto Eco, più volte, segnali le componenti idiosincratiche dei vari ambiti e il differente statuto ontologico-veritativo dei loro campi di simbolizzazione.

In altre parole, se il racconto letterario, il racconto mitico e il racconto storico si pongono tutti all'interno di una stessa matrice segnica di tipo ermeneutico-indiziario-narrativo con cui interpretiamo, significhiamo e raccontiamo il mondo esterno, ciò che muta, allora, per Eco, sulla scia del suo maestro Peirce, è il grado di fiducia che una determinata "Comunità di interpretanti" attribuisce ai vari enunciati.

Salvo giudizi dipendenti dalla nostra esperienza diretta (del tipo sta piovendo) tutti i giudizi che possiamo pronunciare sulla base delle nostre conoscenze culturali dipendono, infatti, da informazioni registrate su una enciclopedia, della quale ci fidiamo e dalla quale apprendiamo "sia la distanza del Sole dalla terra, sia il fatto che Hitler è morto in un bunker a Berlino, sia che Anna Karenina si è suicidata sotto un treno".

Eco, in fondo, sta applicando alla "Enciclopedia del sapere" un criterio performativo-pragmatico che è considerato la regola aurea della filosofia pragmatista peirciana, secondo cui non c'è ragione per dubitare di ciò di cui non dubitiamo veramente. ("Credi a quanto ti viene detto, salvo che ci siano ragioni per dubitarne").

Ciò che stupisce, piuttosto, è il riferimento all'istintiva credulità e fiducia umana come fondamento epistemico della pratica storiografica.

E la Storia, per Eco, "è di tutte le discipline congetturali quella verso la quale nutriamo maggior fiducia" (ECO apud LOZANO, 1991, p. 45).

> E solo concedendo fiducia ad un discorso storico è la maniera in cui trascendiamo la nostra identità individuale sentendo che apparteniamo ad un popolo, ad una tradizione, ad una minoranza repressa, a gruppi, in fin dei conti caratterizzati dal loro passato. Per poter fare questo ci fidiamo della *historia rerum gestarum*, cioè, elaboriamo criteri, forse istintivi, grazie ai quali stabiliamo quali sono i racconti ai qual prestare fede. Si tratta di una abitudine elaborata dalla cultura attraverso i secoli, di una eredità che non tutti amministrano allo stesso modo e con la stessa responsabilità, però, in generale, sappiamo che il Graal è una leggenda e che Carlo Magno è esistito, e se qualcuno ci chiede perché crediamo che sono esistiti campi di sterminio, sappiamo enumerare una serie di "prove" che ci sembrano sufficientemente controllate dalla comunità (ECO apud LOZANO, 1991, p. 45).

Si tratta di un terreno piuttosto scivoloso. La semiotica applicata alla Storia, anzi la semiotica della Storia (così come vogliono Peirce, Eco e Lozano) non è esente da parecchi rischi.

Eco ne è consapevole, come quando, alla stregua di Conan Doyle con Sherlock Holmes, egli colloca lo storico-detective Guglielmo da Baskerville all'interno di una complicata trama poliziesca, in cui, però, il metodo abduttivo-indiziario usato per risolvere i casi di omicidio e trovare *il colpevole*, si dimostra fallace e fuorviante, in quanto la *realtà*, si rivela molto più complessa, mobile, polimorfica di quanto il protagonista pensasse.

Guglielmo insegue tracce, indizi, segni nel gran libro della Natura, ma anche nel gran libro della Storia, e ciò che alla fine egli scopre è che *l'opera è aperta*, che non vi è un ordine nell'universo e nella Storia, che i segni parlano di altri segni, legati per interminata catena

> a venerandi sistemi di simbolizzazione coi quali e per i quali l'uomo attraverso i secoli, spesso ha perso il contatto con le cose che, ammesso che esistano, sempre gli appaiono come già culturalizzate, e, dunque, tradotte in Segni ed in Segni nominate (ECO, 1975, p.123).

È un esito nichilistico e relativistico (da cui Eco ci vuole, forse, mettere in guardia?) che ritroviamo anche ne *Il Pendolo di Foucault*, come critica ad un regime pansemiotico, in cui il proliferare incontrollato dei segni può dar luogo ad una degenerazione ermeneutica, come avviene con i protagonisti del romanzo che

decostruiscono e riscrivono la Storia, secondo un tipo di interpretazione *ermetica* che li porterà alla deriva, risucchiati nel movimento asintotico e a spirale della "semiosi infinita" (ma anche del decostruttivismo derridiano) che viene portata alle estreme conseguenze.

I tre redattori editoriali, protagonisti de *Il Pendolo*, cominciano, infatti, ad interpretare il *testo* della Storia in modo irresponsabile e sregolato, un *misreading*, per dirla con Bloom, una *dislettura*, che si trasforma in slittamento incontrollato del Senso, ricerca di un Segreto che non esiste.

CAPITOLO II

L’opera del poeta non consiste nel riferire
gli eventi reali, bensì fatti che possono avvenire [...]
lo storico espone gli eventi reali.
(Aristotele, *Dell’arte poetica*)

La storia non si snoda
come una catena
di anelli ininterrotta.
In ogni caso
molti anelli non tengono.
La storia non è magistra
di niente che ci riguardi.
Accorgersene non serve
a farla più vera e più giusta.
(E. Montale, *La Storia*)

Letteratura e Storia: “danno” e “utilità” di un rapporto controverso

II.1 Ipertrofia della Storia: uso (e abuso) delle narrazioni storiche

In diversi ambiti della produzione culturale di massa è diffusa da qualche tempo la tendenza a guardare al passato. Non solo le case editrici, ma anche giornali e riviste specializzate, pellicole cinematografiche, fumetti e siti web utilizzano la Storia come formidabile fattore di attrazione per intercettare gli interessi di sempre più ampi settori di pubblico.

L’editoria segnala come “scavalcato il 2000, in maniera sempre più esponenziale si sia sviluppato un rilevante e remunerativo filone di romanzi storici” (COLUMMI CAMERINO, 2008, p. 35), (ma con risvolti anche in ambito cinematografico e nei *talk show* di intrattenimento culturale), specialmente quelli a sfondo complottistico e cospiratorio, con cui l’industria libraria, attraverso ben congegnate operazioni di *marketing*, riesce a raggiungere vasti segmenti di lettori, fornendo loro, non soltanto piacevoli e intriganti *divertissements* di facile consumo, ma

anche versioni *altre* del racconto storico, alternative e compensatorie (quandanche non consolatorie) rispetto alla Storia ufficiale.

L' uso (e l'abuso) di narrazioni storiche trarrebbe il proprio alimento da una situazione paradossale: nell'epoca della post-historia in cui le società occidentali di oggi patirebbero una certa "carenza di coscienza storica" (JAMESON, 2007), ossia di un certo indebolimento della percezione della profondità storica, si assiste ad una proliferazione ipertrofica dei racconti di storia/sulla storia, nonché ad un ampliamento dei codici narrativi che si sono moltiplicati al di là di quelli tradizionali, dando luogo ad un "nuovo genere di rappresentazione parastorica postmodernista, sia in scrittura sia in rappresentazioni visive, chiamata a seconda dei casi docu-dramma, *faction*, info-trattenimento, *factfiction*, *metafiction* storica e così via" (WHITE, 2006, p. 78) .

Da dove viene tutto questo bisogno di rappresentare la nostra Storia?

L'onnipresenza e la sovraesposizione mediatica della Storia attuale è, senz'altro, riconducibile, per Baudrillard, alla mercificazione del mondo storico da parte dell'industria dell'intrattenimento e alla sua riduzione ad una rappresentazione simulata e stereotipata operata principalmente dai *media*, che al posto della "storia reale" allestiscono uno "scenario *rétro*", un montaggio di materiali diversi che evoca

> alla rinfusa tutti i contenuti e resuscita a mo' di accozzaglia la storia passata; nessuna idea guida seleziona più, solo la nostalgia accumula senza fine; la guerra, il fascismo, i fasti della *belle époque* o le lotte rivoluzionarie, tutto è equivalente e si mescola indistintamente in una stessa esaltazione tetra e funerea, nella stessa fascinazione *rétro* (BAUDRILLARD, 2008, p. 20).

Mano a mano che si perde la storia come referente reale e il passato si svuota del suo contenuto sostanziale e significativo, guadagnano spazio i simulacri della storia, vanno in scena i suoi feticci e i suoi *cliché*:

> Il grande evento di questo periodo, il grande trauma, è questa agonia di referenti forti, l'agonia del reale e del razionale, che introduce a un'era della simulazione. Se tante generazioni, e in particolare l'ultima, hanno vissuto sull'onda della storia, nella prospettiva euforica e catastrofica, di una rivoluzione – oggi invece si ha l'impressione che la storia si sia ritirata, lasciando dietro di sé una nebulosa indifferente, traversata da flussi, ma svuotata dei suoi referenti. In questo vuoto, rifluiscono i fantasmi di una storia passata, la panoplia degli eventi, delle ideologie, delle mode *rétro* [...] (BAUDRILLARD, 2008, p. 20).

La Storia che ci è stata presa ci viene restituita in forma secolarizzata, ossia deprivata dei miti che la attraversavano e le davano pregnanza, e si è trasformata,

soprattutto attraverso la fotografia e il cinema, nella sua immagine visibile e superficiale, artificiosa e falsa, come nei copioni di alcuni film storici postmoderni (*Chinatown, Barry Lyndon, Novecento,* etc.), tecnicamente perfetti nella ricostruzione d'ambiente, ma allucinatoriamente vuoti, proiezioni iperrealiste di una realtà che è stata cancellata, e, perciò, tanto più minuziosi e precisi, "fissati nella posizione in cui li avrebbe colti una perdita brutale di reale" (BAUDRILLARD, 2008, p.23).

Anche Umberto Eco, fin dagli anni Settanta, ha segnalato più volte la crisi di *realtà* del mondo odierno, e lo sconfinamento continuo, in molte delle manifestazioni sociali e produzioni culturali contemporanee, della *fiction* nella realtà e viceversa, così come la labilità delle frontiere tra *fiction* e Storia[21].

In un saggio pubblicato per la prima volta nel 1977, dal titolo *Viaggio nell'iperrealtà*, Eco (2004) ragiona sulla sua esperienza di visitatore europeo di alcuni dei luoghi significativi dell' iperrealismo della cultura nordamericana.

È a Disneyland, luogo in cui tutto è più luminoso, più grande e più divertente che nella vita quotidiana, che, secondo Eco, trova la massima espressione quella dimensione, situata oltre la distinzione tra realtà e sogno, che egli chiama "iperrealtà"[22]**.**

"Allegoria della società dei consumi", ma anche "luogo della passività totale", Disneyland mira, secondo Eco, a ricostruire "un mondo di fantasia più vero di quello vero": infatti, "un coccodrillo vero lo si trova anche al giardino zoologico, e di solito sonnecchia e si nasconde, mentre Disneyland ci dice che la natura falsificata risponde molto di più alle nostre esigenze di sogno ad occhi aperti" (ECO, 2004, p.23) .

L'appagamento dell'uomo contemporaneo sembra allora realizzarsi attraverso la simulazione di un'altra realtà, più ricca e più spettacolare, piuttosto che nell'interazione con il mondo reale.

Lo spettacolo offerto al visitatore dei parchi di divertimenti – e che costituisce, in semiotica, il segno – non si limita a rappresentare la realtà, ma finisce per sostituirla e per "migliorarla".

In confronto a Disneyland, suggerisce Eco, la *realtà* può essere deludente**. "**Si rischia di sentire nostalgia per Disneyland, dove non c'è bisogno di blandire gli animali

---

[21]In un suo articolo pubblicato per il quotidiano spagnolo *El Mundo* del 20 marzo 2008, Eco riportava i dati di un'inchiesta della BBC che aveva rivelato che una percentuale significativa di britannici (23%) pensava che Churchill fosse un personaggio inventato, mentre una percentuale ancora più alta (58%) riteneva che Sherlock Holmes fosse realmente esistito.

[22]Il termine "iperrealtà" è ripreso nello stesso giro di anni da Jean Baudrillard. Con "iperrealtà" Eco si riferisce al mondo Del *fake, fatto* di arte, natura e storia contraffatte e di città falsificate, in cui le imitazioni non si limitano a riprodurre la realtà, ma appaiono più reali, vere e perfezionate della stessa 'realtà'**.**

selvatici affinché si mostrino. Disneyland ci dice che la tecnologia ci può dare più realtà di quanto la natura possa mai dare"[23] (ECO, 2004, p. 24).

Nel saggio in questione, Eco fa interessanti riflessioni sul "livellamento dei passati" e sulla presentificazione onnivora che la cultura nordamericana farebbe della sua storia più remota e meno remota.

Commentando gli effetti sui visitatori della concezione e della struttura del *Movieland Wax Museum* di Buena Park in California, Eco, anzitutto, osserva come proprio la giustapposizione tra riproduzioni di persone reali e personaggi inventati metta in crisi la distinzione logica tra mondi reali e mondi possibili:

> Quando vedete Tom Sawyer dopo Mozart o entrate nella grotta del pianeta delle scimmie dopo aver assistito al Discorso della Montagna con Gesù e gli Apostoli, la distinzione logica tra Mondo Reale e Mondi Possibili è stata definitivamente incrinata. Anche se un buon Museo, allineando in media sessanta o settanta scene per un complesso di due o trecento personaggi, suddivide le sue zone, distinguendo il mondo del cinema da quello della religione e della storia, alla fine del viaggio i sensi si sono sovraccaricati in modo acritico, Lincoln e dottor Faust vi sono apparsi ricostruiti nello stesso stile da realismo socialista cinese, e Pollicino e Fidel Castro appartengono ormai definitivamente alla stessa zona ontologica (ECO, 2004, p. 23).

La tradizione museografica americana, afferma Eco, è ricca di questo tipo di esperienze, in cui non solo i piani del reale e dell'immaginario sono confusi, ma vengono confuse temporalità diverse.

Percorrendo il *Museo della Città* di New York, egli osserva una riproduzione in scala normale dello Studio Ovale dell'ex presidente Lyndon Johnson, passa attraverso il laboratorio di una strega, con tanto di grida in *background* delle fattucchiere messe al rogo, per giungere alla ricostruzione del salotto di una casa aristocratica di una famiglia nordamericana (Mr e Mrss Flagner) dell'inizio del Novecento**.**

---

[23] Disney World in Florida perfezionerebbe, ancora più di Disneyland, l'idea di simulazione e *miglioramento* della realtà e sarebbe il capostipite di una nuova tipologia di parchi di divertimenti: più ambizioso dell'originale californiano, esso avrebbe la pretesa di essere "non una città-giocattolo ma il modello di un agglomerato urbano del futuro" (ECO, 2004, p.27). Con una superficie centocinquanta volte maggiore rispetto a Disneyland – con le sue baie e la sua foresta artificiale, il villaggio svizzero e quello polinesiano –, Disney World non è uno spazio destinato al gioco effimero. Aspira piuttosto a sostituire la realtà nel suo complesso, a concentrare in un solo luogo elementi eterocliti al fine d'offrire ai suoi residenti l'incanto di un sogno permanente. Si può così spiegare perché la società Disney ha cambiato il nome delle sue strutture da *park* a *resort*, cioè località di villeggiatura. Non si tratta più d'ingannare, con la visita di un parco giochi per bambini, la noia di un pomeriggio d'estate, ma piuttosto di accedere a un sogno a occhi aperti, a un mondo più appagante di quello quotidiano. Disney World chiede, dunque, ai suoi clienti-visitatori di *disconnettersi* dalla realtà esterna, condizione essenziale per accedere al lieto oblio che tale esperienza promette.

Eco rileva qui un'altra caratteristica del panorama culturale statunitense degli anni Settanta, – ma profeticamente divenuto molto attuale nelle società postmoderne –, che è l'approccio spettacolare (con esiti *Kitsch*), e, allo stesso tempo, empatico alla storia passata.

L'unico modo di pensare il passato è reimmergersi in esso, vedere come si vedeva allora. E, allora, perché non rimettere la testa alla Nike di Samotracia o le braccia alla Venere di Milo?

> Gli allestitori vogliono che il visitatore colga un'atmosfera e si immedesimi nel passato senza pretendere che diventi filologo e archeologo, anche perchè il dato che si ricostruisce porta già in sé questo peccato originale di "livellamento dei passati" e di fusione tra copia e originale. [...] Di cosa lamentarsi? Dell'impressione di gelo mortuario che avvolge la scena? Dell'illusione di verità assoluta che ne promana per il visitatore più ingenuo? Della "presepificazione" dell'universo borghese? Della lettura a due piani che il museo propone, con le notizie antiquariali per chi vuole decifrare i pannelli e l'appiattimento del vero sul falso e dell'antico sul moderno per i più distratti? Della reverenza kitsch che coglie il visitatore, eccitato dal suo incontro con un passato magico? (ECO, 2004, p. 19-20).

Il fatto è che le società postmoderne, – complice una sempre più pervasiva *mediatizzazione* delle forme culturali contemporanee –, associano volentieri realtà e immaginazione, storia e *fiction* in percorsi che modellano le forme della conoscenza diffusa.

Nella rubrica *La bustina di Minerva*, apparsa sull'*Espresso* nel 2013, Eco rilevava come, a ridosso dell'incidente della nave Concordia all'isola del Giglio, un articolo del quotidiano *La Repubblica* del febbraio 2012, che riportava le testimonianze dei superstiti, titolava così: "Noi superstiti del naufragio, sembrava di essere sul Titanic".

Il Titanic in questione, osservava Eco, non è quello reale, ma quello messo in scena da Cameron nel *blockbuster*, che di lì a poco sarebbe uscito anche in 3D nelle sale italiane.

Il richiamo è all'esperienza del film, come giustamente afferma, nel corpo dell'articolo, una delle protagoniste: "Poco fa con mio marito ci siamo detti che è stato davvero come rivivere il film Titanic". Ma il messaggio ha ormai sovrapposto la realtà virtuale alla realtà passata del vero Titanic e a quella presente della Concordia, in modo tale da confondere le acque del reale.

In questo senso la cinematografia, con le sue infinite possibilità di trucchi ed effetti speciali, giocando un ruolo importante nel costituire immaginari privi della

consapevolezza di essere solo immaginati, con effetti dirompenti sulla nostra percezione del passato, è vista con crescente sospetto da numerosi storici di professione.

Molti di essi, pur riconoscendo l'importanza didattica e teoretica del cinema a carattere storico, sostengono, infatti, che l'intento di molti film e documentari storici è, spesso, quello di farci rivivere la *realtà* di una determinata epoca, facendoci immedesimare emozionalmente con essa, secondo il punto di vista di quelli che l'hanno vissuta, in tal modo "togliendo lo spessore al tempo e dissolvendo la distanza 'critica' che ci separa da quei giorni e da quegli eventi" (MARTINAT, 2013, p. 34)[24].

> Che l'empatia favorisca una conoscenza critica del passato, non è per niente accertato. Non che la distanza sempre la favorisca. Ma i sensi e l'emozione non bastano a conoscere, e forse nemmeno a ricordare eventi che non si sono vissuti per davvero. Sappiamo dalle testimonianze di molti sopravvissuti alla Shoa che una delle difficoltà a raccontare quanto avevano vissuto nei campi è consistita proprio nella percezione dell'incomunicabilità fisica e psicologica di quella esperienza. Non si può nemmeno avvicinarsi al sentire di chi quella esperienza l'ha attraversata. Ma si può cercare di capire, per quanto è possibile, in un modo altrimenti razionale, come ha fatto mi pare, uno dei testimoni più significativi, Primo Levi (MARTINAT, 2013, p.33).

Fatto sta, che, nonostante i dubbi e le critiche, si verifica oggi una sempre più stretta collaborazione tra storici e cineasti che influenza anche le case di produzione, le quali intuiscono il valore che uno storico di professione può aggiungere ad una pellicola, in primo luogo, al livello promozionale, quale garanzia di una ricostruzione filologicamente corretta.

Tale relazione non è però facile o priva di rischi.

L'adattamento cinematografico de *Il nome della rosa* (Jean Jacques Annaud, 1986), ad esempio, è autenticato da due esimi studiosi, Jacques Le Goff e Jean Claude Schmitt.

> Essi ottengono che i maiali di scena siano neri e pelosi, quasi dei cinghiali, come i loro antenati medievali e non rosei come i suini moderni. In realtà, la pellicola non è storicamente più attendibile di altre (vi sono numerosi falsi storici, tra cui l'uccisione di Bernardo Gui) e, quindi, è proprio la firma degli studiosi ad attestare che si tratti di un film sul Medioevo (SANFILIPPO, 2004, p. 24).

---

[24] In realtà, il dibattito tra storia e cinematografia è molto più complesso e presenta una pluralità di posizioni diverse. A partire dagli anni Sessanta alcuni storici della scuola francese come Marc Ferro e Pierre Sorlin, si proposero di studiare il rapporto tra cinema e storia, partendo dall'ipotesi che non solo il documentario, ma anche il film di finzione potesse essere legittimamente considerato come documento storico. Addirittura c'è chi, come Le Roy Laduire, confessa di scrivere storia come se stesse scrivendo un film, o chi, come Ginzburg, pone tra i suoi interessi per la stregoneria la visione di *Dies Irae* di Dreyer.

Molti studiosi hanno ricondotto il massiccio uso della storia dell'ultimo decennio alla fine della guerra fredda: il relativismo culturale e la fine della Storia come grande diagramma di conoscenza collettiva in cui riconoscersi e identificarsi, nonché la crisi della disciplina storica e la sua delegittimazione epistemologica di *scienza* oggettiva dei fatti, hanno sollecitato nuove spiegazioni e nuove mitopoiesi storiche capaci di surrogare il vuoto di senso e di dare una certa coerenza agli eventi della vita individuale e collettiva.

In questo scenario, di contro alle insufficienze a ai vuoti della storia ufficiale si è fatto ampio ricorso a varie tipologie di narrative storiche, sia in ambito letterario che cinematografico, che mirano ad attribuire un senso spesso consolatorio alla deriva di senso nella postmodernità, attraverso una ricostruzione del passato che ne mostra il volto nascosto, il lato occulto, costruendo e svelando presunti complotti e i poteri occulti che li intessono.

Giuliana Benvenuti, riprendendo un'istanza propria del *New Historicism* di Greenblatt, parla di "pulsione negromantica" (BENVENUTI, 2012, p.7) della nostra epoca e la collega alla crisi dei grandi racconti e all'impossibilità per noi contemporanei di tracciare una tramatura coerente e unitaria degli eventi storici.

La crisi della Storia e degli storicismi, come abbiamo già ampiamente illustrato nel I capitolo, ha avviato un processo di smantellamento della stessa disciplina storica riconducendola ad una pluralità di storie o di microstorie, che possono assumere un valore emancipativo di riscatto di tutte quelle "voci di morti" che la Storia ufficiale e istituzionalizzata ha generalmente sottaciuto e negato.

Comunque, il depotenziamento della storia-scienza e la messa in crisi del suo statuto epistemologico, come abbiamo visto nel capitolo precedente, ha portato ad un sempre maggiore e reciproco avvicinamento tra la storia e la letteratura, che ha fortemente indebolito, se non del tutto cancellato, la distinzione tra testo letterario e testo storiografico[25].

---

[25]"Quella dell'unione tra Storia e Letteratura è una unione che già Aristotele aveva segnalato come problematica, quando assegnava al solo poeta la capacità di prefigurazione (e di invenzione). Ricordiamo che in ogni caso, quello tra Storia e Letteratura è un matrimonio che alcuni hanno ritenuto di non fare (a meno che i protagonisti fossero vissuti in stanze separate). I due soggetti si mostrano entrambi equivoci: Aristotele avvertiva che la storia guarda al passato e la letteratura guarda al futuro, l'una alla verità dei fatti, l'altra alla finzione. Tuttavia, malgrado l'ostacolo preliminare, il territorio comune esiste ed è facilmente individuabile: ed è fatto di Parola, Tempo, Memoria, Pensiero, Realtà" (BIAGINI, 2016, p.174).

A questa situazione di radicalizzazione testuale della storia si è opposto, come abbiamo visto, Ginzburg, che ha sempre richiamato alla necessità di distinguere e discernere la letteratura dalla storiografia, anche se nemmeno lui si è potuto sottrarre al fascino della fabulazione del racconto e alle "potenzialità cognitive di qualunque narrazione" (GINZBURG, 2006, p.57).

Partendo da alcune riflessioni di Marcel Proust su *L'educazione sentimentale* di Flaubert, un autore ripetutamente saccheggiato dagli storici che, in vario modo, si sono occupati della società francese dell'Ottocento, Ginzburg ha rintracciato nel grande scrittore francese e nel romanzo dell'Ottocento una sorta di avanguardia letteraria della storiografia contemporanea.

> C'è voluto un secolo perché gli storici cominciassero a raccogliere la sfida lanciata dai grandi romanzieri dell'Ottocento – da Balzac a Manzoni, da Stendhal a Tolstoj – affrontando campi d'indagine precedentemente trascurati con l'aiuto di modelli esplicativi più sottili e complessi di quelli tradizionali (GINZBURG, 2006, p.324).

Anche la storica Natalie Zemon Davis, nel saggio *Lo storico e gli usi letterari* (2003), indaga la maniera in cui la letteratura contribuisce alla conoscenza storica, riconoscendo che i testi e i generi letterari giocano un ruolo significativo nell'influenzare la percezione che lo storico ha del mondo.

L'analisi che la studiosa compie, in qualità di storica, sul testo letterario *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais, in particolare sulle descrizioni del Carnevale e del Charivari, al fine di tracciare un quadro storico-sociale della Francia del Cinquecento, è un'indicazione di tale sovrapposizione di discipline.

Insomma, nel corso di questi ultimi decenni, entrambi i discorsi, quello letterario e quello storico, presentano aspetti che, nei loro rispettivi campi di azione, assumono una certa somiglianza nelle loro aspirazioni.

Il contesto somiglia molto al quadro presentato da Montrose (1996) quando, nel tracciare il panorama del poststrutturalismo, notava proprio l'incrocio tra queste tendenze che riassume nei termini di storicità dei testi e di testualità della storia:

> La tendenza del poststrutturalismo verso la storia che ora sta emergendo negli studi letterari, può essere chiasticamente definita come un mutuo interessse sia per la storicità dei testi che per la testualità della storia. Per storicità dei testi intendo suggerire la specificità culturale, il radicamento sociale di tutte le modalità di scrittura, non solo dei testi che i critici studiano, ma anche dei testi sui quali noi, a nostra volta, studiamo altri critici. Per testualità della storia, intendo suggerire prima di tutto che ci è impedito un accesso completo e autentico al passato, come esistenza materiale realmente vissuta, non mediata dalla superstiti tracce testuali delle società in questione – tracce

> la cui sopravvivenza non possiamo ritenere meramente contingente, ma che dobbiamo presumere almeno in parte contingente a complessi e sottili processi sociali di conservazione e cancellazione. In secondo luogo quelle stesse tracce testuali sono soggette a loro volta a mediazioni testuali successive quando vengono interpretati come "documenti" sui quali gli storici basano i loro stessi testi, chiamati "storie". Come ci ha efficacemente ricordato H. White queste storie testuali, nelle loro forme narrative e retoriche, costituiscono necessariamente, ma sempre in modo incompleto, la "Storia" a cui esse offrono l'accesso (MONTROSE, 1996 apud BIAGINI 2016, p.114).

A questa assimilazione tra storia e letteratura ha corrisposto la crisi dell'unità interna di entrambi gli ambiti.

Da una parte la storiografia, intesa come riflessione sulla storia, come abbiamo visto, diventa non più spiegazione del processo universale, capace di unire e dare senso all'ordine dei fatti, ma sempre più domanda sulla sua condizione di legittimità, indagine sul problema del metodo, analisi delle sue strutture retoriche e tropologiche, in nome di una sua accresciuta dimensione narrativa e metanarrativa.

Dall'altra, anche la letteratura risulta caratterizzata oggi, non solo dalla cancellazione dei confini tra la letteratura *alta* e la letteratura *bassa* (o letteratura di massa), ma anche da un indebolimento dei canoni codificati e dei generi letterari tradizionali, dando luogo ad innumerevoli forme di scrittura ibride: la *fiction* si mescola e si contamina con la realtà e con la storia in forme e modalità inedite, dando luogo a generi letterari molto in voga nel panorama letterario contemporaneo, come, per esempio, i generi della *Faction* e della *Biofiction*[26].

Una caratteristica che accomuna queste forme narrative, pur così diverse, è la difficoltà nel distinguere il dato reale da quello immaginario, per cui il profilo della realtà storico-documentaria sembra coincidere con quello del racconto romanzesco: impossibile decidere dove finisce l'uno e comincia l'altro.

In questo quadro culturale così complesso e ibridato un'osservazione ulteriore è da farsi. Se nel rapporto storia/letteratura la ricerca di una nuova legittimazione riguarda ormai entrambi i soggetti – la letteratura torna ad esigere più storia, mentre la storia

[26] *Faction* è l'unione di *Facts* e *Fiction*, di romanzo e *reportage* giornalistico. Spesso fatti di cronaca o storia recente (ma qual è il confine esatto tra la cronaca e la storia?) sono mescolati alla finzione, all'immaginazione dell'autore, personaggi storici si fondono e si confondono con personalità del tutto inventate. La *Biofiction*, invece, è la biografia finzionale, che assume come protagonista della propria narrazione una o più figure del passato, incrociando la biografia, il romanzo biografico (ossia la biografia romanzata) e, spesso, ma non sempre, la metanarrazione a soggetto biografico. "I racconti finzionali con soggetti famosi per protagonisti non sono, è noto, un appannaggio esclusivo della storia recente, tuttavia, è dalla fine degli anni Sessanta che la loro diffusione è diventata capillare, tanto da diventare un vero e proprio paradigma della letteratura conosciuta come 'postmoderna'"(VANNUCCI, 2014, p.1).

tende a modulare il proprio discorso sulla letteratura –, attualmente è, però, la letteratura, che, seppure marginalizzata, tende a rivestire una funzione propriamente ermeneutica in altri campi.

> I suoi testi non solo attraversano altri spazi e ne sono attraversati, ma, soprattutto, offrono il modello di riferimento per orientarsi a "immaginare significati", congegni sinonimici e a sovvertire, magari, entro le dimensioni labirintiche al più alto grado, i discorsi che, simili a reti di luoghi e "non luoghi", sono impegnati a "costruire", alla stregua di "presenze vere", in una comunicazione incessante, realtà, luoghi, città, identità, ideologie politiche ed esistenziali (e mi riferisco ai discorsi degli studi culturali, postcoloniali, imagologici, geopolitici, ecologici e dei *Gender Studies*) (BIAGINI, 2016, p 174).

Per alcuni teorici questa tendenza prospettica "narrativizzante" che si riscontra attualmente in vari ambiti del sapere, dipenderebbe da un mutamento piuttosto radicale del rapporto intercorso, nell'ultimo quarto del secolo passato, tra la letteratura e le scienze umane: ad una fase in cui le scienze umane, la linguistica compresa, si sono considerate essenziali per capire (interpretare) e storicizzare la letteratura, ne sarebbe seguita un'altra, tutt'ora in corso, in cui è la letteratura che è diventata essenziale per capire i fenomeni espressivi e culturali.

> Tanto vale arrendersi all'evidenza: all'inizio del nuovo millennio, la letteratura e le altre arti mimetiche non sono più isolabili dal mondo. Tutto in tutto? Forse, e proprio questo è il problema. Ma d'altronde è nell'assolutamente eterogeneo che la libertà della parola critica si trova più a suo agio quando vuole affrontare gli interrogativi di maggiore portata (CULLER, 1999 apud BIAGINI, 2016, p. 120).

Dal canto suo lo studioso francese Bertrand Westphal[27] (2009) è ancora più esplicito circa il dettaglio delle caratteristiche che la letteratura può mettere a disposizione come supporto ermeneutico delle altre discipline: stando a quanto detto sinora, lo si deve innanzitutto cercare nella pura discorsività che caratterizza la letteratura, una discorsività che, sebbene autoreferenziale, il più delle volte distante dal mondo referenziale, incapace di incidere su di esso, e per dirla tutta, finzionale, ha finito per diventare istruttiva.

> E, d'altro canto, si sa che ogni epoca costruisce i propri modelli interpretativi. Ci si può chiedere allora se non siano i modelli, offerti da una letteratura che

[27] Bertrand Westphal è uno dei fondatori della "geocritica", un metodo di analisi letteraria e assieme una teoria della letteratura che si concentra sullo studio dello spazio geografico. Uno dei punti cardine del procedimento geocritico risiede nell'accento posto sull'interdisciplinarità per affrontare e cercare di sciogliere il complesso gioco di relazioni che unisce il dato letterario al mondo in cui è prodotto.

> non sta più dentro il proprio territorio e, mentre ambisce ad una neo-storia, trasmigra portando con sé insegne da piantare in altri luoghi, contagiandoli con la propria natura paratopica, ad essere necessari (BIAGINI, 2016, p. 178).

Vedremo, nei capitoli seguenti, che anche in Eco è presente questa tendenza a interpretare l'intero orizzonte della cultura in termini di finzionalizzazione – sia pure per renderci accorti dei rischi di una eccessiva "fabulizzazione" del mondo –, intendendo il testo (letterario e non) come un'ambigua zona d'incontro fra realtà, verità e bugia, in cui il racconto metaforizzato del mondo, dicendo qualcosa d'altro, ci costringe a mentire su di esso ("chi fa metafore, letteralmente parlando mente") (ECO, 1975, p.13), rivelandolo solo a costo di nascondere qualcos'altro: "le metafore sono la forma con cui organizziamo e conosciamo il mondo e, nella misura in cui opacizzano la realtà, esse ci costringono ad interrogarci su di essa" (ECO,1975, p.13).

Uno dei nodi centrali della riflessione echiana è, infatti, secondo noi, quello di una problematizzazione critica del rapporto tra mondo reale e invenzione, tra verità e *fiction*, e della difficoltà di stabilire dei confini precisi ai loro territori: un sovrapporsi di piani ontologici ed epistemologici, che finisce per approssimare (a volte in maniera pericolosa) la letteratura e la storia, ricondotte alla loro comune natura segnica e finzionale e alla loro matrice mitopoietica di *narrazione* con cui conferiamo forma al caos del mondo, dando significato a ciò che altrimenti rimarrebbe una sequenza intollerabile di eventi.

II.2 La banalizzazione del passato e la storia come *patchwork*: il nuovo sensorio estetico secondo Fredric Jameson

A sondare l'aporeticità della postmodernità, il carattere paradossale di un'epoca continuamente oscillante tra la perdita di profondità della Storia e la superfetazione di quest'ultima, moltiplicatasi in una miriade di immagini e citazioni prive di un referente reale, è Frederic Jameson, l'intellettuale neomarxista, la cui opera principale *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*[28], ha segnato un autentico spartiacque all'interno del dibattito sulla condizione postmoderna.

Al crocevia tra la filosofia, la psicologia, la critica letteraria e la sociologia, Jameson compie un'analisi dei modi di produzione e fruizione estetica nell'epoca attuale, che lui stesso chiama "postmodernista", giunta al terzo stadio del capitalismo, ovvero della globalizzazione del capitale e del suo totale dispiegamento, fagocitante ogni residua forma di opposizione culturale.

Nel suo saggio Jameson identifica il "postmodernismo" come la logica culturale dominante del tardo capitalismo, analizzandone molteplici fenomeni sociali e culturali, dalla letteratura cosiddetta *alta* alla musica popolare, dall'architettura alla *science fiction*, dalle pellicole cinematografiche ai video sperimentali, dalla pittura all'urbanistica, identificando gli elementi principali della nuova situazione culturale.

Che differenza c'è tra una sinfonia di Mahler e una composizione aleatoria di John Cage? Perchè Proust e Joyce ci sembrano così diversi da Burroughs o Pynchon? Per quale motivo rimaniamo disorientati di fronte ai mirabolanti edifici di Las Vegas o alle costruzioni labirintiche, multiprospettiche, quasi virtuali delle grandi metropoli?

Per Jameson non ci troviamo semplicemente di fronte ad uno dei tanti periodici cambiamenti di stile e di moda determinati da quella cogente spinta al nuovo che è il *Leitmotiv* che, fin dalle sue origini, ha scandito e impulsionato la modernità.

La *Stimmung* postmodernista sarebbe caratterizzata per Jameson da:

> una mancanza di profondità, che si estende anche alla teoria contemporanea e a tutta una nuova cultura dell'immagine o del simulacro; un conseguente indebolimento della storicità, sia in relazione alla Storia pubblica che alle nuove forme della nostra temporalità privata, la cui struttura "schizofrenica"

---

[28] L'opera ha un percorso editoriale piuttosto complesso: pubblicata per la prima volta nel 1984 su *New Left Review*, viene poi inserita in un libro omonimo, di cui diventa il capitolo introduttivo. Il libro viene ulteriormente sviluppato in altri otto capitoli, in cui le tesi dell'articolo vengono riprese e ampliate; si aggiunge una lunga conclusione intitolata "Elaborazioni secondarie" che rappresenta un tentativo di sintesi di tutto il lavoro.

> (Lacan) determina nuovi tipi di sintassi o di rapporti sintagmatici nelle arti a dominante temporale (JAMESON, 2007, p. 17).

Per esemplificarla Jameson mette a confronto il noto quadro di Van Gogh che ritrae le scarpe di una contadina con la rappresentazione di un altro tipo di scarpe realizzato da Andy Warhol in *Diamond Dust Shoes*. Attraverso due calzature, modernità e postmodernità si scontrano e si differenziano.

Le scarpe di Van Gogh, in particolare, hanno un precedente filosofico illustre. Heidegger le ha utilizzate nella sua indagine sull'origine dell'opera per dimostrare il carattere di messa in opera della verità dell'esperienza artistica.

Per Heidegger l'opera d'arte sorge all'interno di una apertura che si viene a creare tra i due principi che la costituiscono, la Terra e il Mondo: il primo inteso come il fondo oscuro e senza significato della natura, l'altro come la dotazione di significato della storia e del sociale.

Essi, nelle parole di Jameson, "modellano il processo mediante il quale queste scarpe contadine [...] ricreano lentamente intorno a se stesse l'intero mondo di oggetti perduto che un tempo ne costituiva il contesto vissuto" (JAMESON, 2007, p. 21).

Ma può essere formulata una medesima proposta interpretativa a proposito delle *Diamond Dust Shoes* di Warhol?

> È evidente che esse non ci parlano più con l'immediatezza del paio di scarpe di Van Gogh: anzi, sono tentato di dire che esse non ci parlano affatto. [...] A livello di contenuto, abbiamo a che fare ora con qualcosa che è molto più chiaramente feticistico, in senso sia freudiano che marxiano (JAMESON, 2007, p. 21).

Ciò che Jameson vuole mostrare con la comparazione delle due opere artistiche – appartenenti la prima al "moderno avanzato" e la seconda esempio tipico della nuova temperie postmodernista – , è l'emergere di un nuovo sensorio estetico, consistente in "una nuova piattezza o mancanza di profondità, un nuovo tipo di superficialità" (JAMESON, 2007, p. 21), simile a quello del negativo fotografico nella sua qualità più mortuaria.

L'eterno presente postmoderno, la sua orizzontalità indifferente, l'annichilimento e il rifiuto di ogni modello dialettico (interno/esterno, essenza /apparenza, manifesto/latente, autenticità/inautenticità, significato/significante), concorrono a sostituire la profondità dell'opera d'arte moderna con la superficialità dello spazio postmoderno, tipica dell'intertestualità.

Tra le qualità specifiche, estetiche e politiche, che per Jameson caratterizzano la sensibilità postmoderna ci sono, infatti, una nuova concezione e percezione dello spazio e del tempo, con una maggiore valorizzazione del primo a discapito del secondo, la perdita di un senso di storicità accompagnata a un fascino per l'immagine come simulacro di un passato stigmatizzato.

Ne consegue la scomparsa dello stile personale, delle idiosincrasie di un autore, dell'intenzione autoriale, e l'affermarsi al posto della parodia, tipica del moderno, dell'uso estensivo del *pastiche* come pratica neutrale senza impulso satirico o conoscitivo (come avveniva invece nelle opere moderniste di Joyce o Eliot), una pratica che non cita gli altri testi parodiandoli, ma li incorpora cancellando i confini tra un testo e l'altro.

Il *pastiche*, in altre parole, è una parodia vuota, la sua pratica è quella del saccheggio indiscriminato di tutti gli stili del passato, di un gioco di allusioni senza gerarchie, dell'imitazione pedissequa di voci e immagini preesistenti, della biunivoca pratica di legittimazione e sovvertimento di quel che è parodiato.

Ciò che, soprattutto, caratterizza il postmoderno è, secondo lo studioso, una "perdita del passato radicale", la scomparsa di storicità a favore di un piatto "storicismo", che si configura come "cannibalizzazione" casuale degli stili e dei discorsi di un passato che viene sempre più messo tra virgolette, finché di esso rimangono soltanto dei "testi", con conseguente proliferazione di linguaggi e discorsi privati, parziali, contraddittori.

Cambia in ultima analisi il rapporto con il passato, e si può dire, anzi, che il passato stesso sia modificato:

> Quella che un tempo – nel romanzo storico così come è definito da Lucacks – era la genealogia organica del progetto collettivo borghese – quella che è ancora, per la storiografia di un E.P. Thompson o per la storia orale americana – la ressurrezione dei morti di generazioni anonime e mute – la dimensione retrospettiva indispensabile per ogni orientamento vitale del nostro futuro collettivo – è diventata nel frattempo una vasta collezione di immagini, un immenso simulacro fotografico [...] In stretta conformità con la teoria linguistica poststrutturalista, il passato come referente è gradualmente messo tra parentesi, e quindi completamente cancellato; a noi non restano altro che testi (JAMESON, 2007, p. 33).

Il solo storicismo possibile, per il recupero del passato, pare essere l'osservazione distaccata e nostalgica di un album di immagini.

Come avviene nel film postmoderno – quello che Jameson chiama nostalgia film – viene riconfigurata su un piano sociale la drammaticità vuota del *pastiche*, con un

effetto contrario sul presente, che ora appare privo di connotazioni temporali e storiche, come qualcosa di galleggiante e fluttuante, senza passato e senza futuro.

L'accostamento al presente, attraverso il linguaggio artistico del simulacro, o il *pastiche* di un passato stereotipato, conferisce alla realtà presente e all'esposizione della storia odierna il fascino e la distanza di un lucente miraggio.

È inevitabile che la rappresentazione del nostro passato – come avviene in *Ragtime* (1975), il romanzo di Doctorow che Jameson cita come esemplare – non può avere più come oggetto il referente a cui i romanzi storici ci avevano abituato. Semmai il romanzo ora

> può rappresentare soltanto le nostre idee e stereotipi sul passato (che si trasforma in *pop history*). La produzione culturale è ricondotta perciò dentro uno spazio mentale che non è più quello del soggetto monadico, ma piuttosto quello di uno spirito oggettivo degradato: essa non può più mirare a un preteso mondo reale, a una qualche ricostruzione del passato storico, che fu a suo tempo un presente; piuttosto come nella caverna platonica, deve tracciare le nostre immagini mentali del passato sulle pareti tra cui è racchiusa. Se qui resta un qualche realismo, è un realismo inteso come derivante dallo *shock* di aver compreso il proprio stato di reclusione, e dalla lenta presa di coscienza di una situazione nuova ed originale, in cui siamo condannati ad indagare la Storia passando per le nostre immagini *pop* e per i simulacri di questa stessa storia, che come tale resta eternamente irraggiungibile (JAMESON, 2007, p. 33).

I confini tra testi diversi si sfaldano, i discorsi del passato non vengono citati né riprodotti con intenti satirici, ma generano un *pastiche* di scritture assemblate, l'una sovrapposta all'altra attraverso varie intertestualità, successioni di frammenti, *collage* di superfici multiple senza centro o direzione univoca.

Ciò che segue è l'inevitabile abolizione di ogni distanza critica, l'intromissione di una dimensione sincronica di immanenza dello spazio nella tradizionale temporalità diacronica. In seguito all'avvento della televisione, lo schermo, con la sua pura immanenza e la piatta superficie non riflettente, ha rimpiazzato, per Jameson, il libro come forma culturale primaria, negando allo spettatore qualsiasi senso di profondità o riflessività.

Nell'era postmoderna non può esserci trascendenza. La televisione rappresenta perfettamente le reti di comunicazione, i *network*, il cyberspazio, le innumerevoli connessioni che circondano l'individuo isolato, il quale perde ogni contatto con la realtà. Il video è la forma egemonica culturale del postmoderno, che incessantemente riversa sullo spettatore quello che Jameson chiama "flusso totale" di dati e informazioni che non permettono alcuna distanza critica allo spettatore, immerso in una continua produzione di immagini, senza possibilità di memoria né senso della storia.

II.3 La poetica del "postmodernismo" e il *backstage* della storia: *fiction, metafiction* e storiografia secondo Linda Hutcheon

Come contrappunto all'analisi di Jameson vorrei brevemente esporre alcune delle principali formulazioni e argomentazioni sul rapporto tra "postmodernismo" e Storia sostenute dalla studiosa canadese Linda Hutcheon, nell'ormai famoso e pluricitato saggio del 1988, *A Poetics of Postmodernism*.

Del resto nell'opera della Hutcheon è abbastanza evidente che uno dei bersagli critici del testo è proprio la teoria di Jameson, il suo criticismo radicalmente pessimistico nei confronti del "postmodernismo", il cui carattere essenziale sarebbe, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, l'appiattimento iconico e la chiusura della temporalità in un presente puntiforme e schizofrenico, incapace di storicizzare, e, quindi, di dare profondità, alla nostra vita individuale e collettiva.

Se per Jameson, dunque, la narrativa postmoderna è astorica (e, perciò, politicamente pericolosa), dal momento che essa gioca soltanto con forme ludiche e vuoti *pastiche,* che hanno perso la carica eversiva della parodia modernista, per Hutcheon, invece, la *fiction* postmoderna "remains historical, precisely because it problematizes history through parody, and thus retains its potential for cultural critique" (HUTCHEON, 1988, p. 123).

Come abbiamo visto, Jameson prende come modello della "situazione estetica generata dalla scomparsa del referente storico" (JAMESON, 2007, p. 46), tipica del "postmodernismo", il romanzo *Ragtime* di Doctorow; la Hutcheon lo addita, invece, come una delle opere più esemplificative di un nuovo tipo di romanzi storici postmoderni che la studiosa chiama con il nome di "*historiographic metafictions*".

La definizione della Hutcheon riesce a cogliere il paradosso di una narrativa che

> not only is self-reflexively metafictional and parodic, but also makes a claim to some kind of (newly problematized) historical reference. It does not so much deny as contest the "truths" of reality and fiction – the human constructs by which we manage to live in our world. Fiction does not mirror reality; nor does it reproduce it. It cannot. There is no pretense of simplistic mimesis in historiographic metafiction. Instead, fiction is offered as another of the discourses by which we construct our versions of reality, and both the construction and the need for it are what are foregrounded in the postmodernist novel (HUTCHEON, 1988, p. 56).

La letteratura postmodernista di questo tipo, infatti, rende estremamente problematica la relazione tra fatto (storico) ed evento (così come viene esperito), mettendo in crisi il concetto umanistico di un soggetto unificato e di una coscienza

individuale, oltre che la nozione di originalità autoriale a favore di una provvisorietà e molteplicità di prospettive.

Per Hutcheon, il "postmodernismo" è "an ongoing cultural process or activity" di cui cerca di rintracciare una *poetica*, "an open, ever-changing theoretical structure by which to order both our cultural knowledge and our critical procedures" (HUTCHEON, 1988, p. 15).

Secondo la studiosa, dagli anni Sessanta in poi, non avviene una radicale rottura, bensì una problematizzazione e reinterpetrazione di alcuni dei concetti chiave dell'estetica modernista che prevedono una rilettura critica del passato, intrattenendo con esso un dialogo ironico piuttosto che nostalgico.

Il postmodernismo, infatti, opera consapevolmente all'interno del sistema che cerca di sovvertire; lungi dal configurarsi, per la studiosa, come un nuovo paradigma, la letteratura postmodernista contesta dall'interno la cultura liberale umanista per cercare un dialogo con il passato alla luce del presente.

I testi postmodernisti usano e abusano parodicamente delle convenzioni letterarie per mettere in risalto il processo di mercificazione che investe la cultura, sia popolare che accademica.

Ogni teoria o ideologia, infatti, è profondamente implicata in ciò che si propone di teorizzare; si configura come, allo stesso tempo, interna ed esterna all'oggetto della critica, e per questo motivo non può che porsi come parodicamente autoriflessiva nei confronti della Storia.

Hutcheon identifica nella parodia, intesa come ripetizione con distanza critica allo scopo di rilevare ironicamente le differenze nel cuore delle somiglianze, uno dei concetti cardine del "postmodernismo".

In questa, come in altre affermazioni, la posizione di Hutcheon è sicuramente influenzata dalle teorie di White sul rapporto tra storia e narrativa.

Sia la storia che la letteratura sono discorsi, sistemi di significato più o meno arbitrari che permettono di rendere sensato il passato senza però caratterizzarsi come verità assolute.

White, come abbiamo visto, parla di "metastoria" come di un processo critico che analizza la struttura delle particolari coscienze storiche nel loro formarsi, interrogandosi sullo statuto epistemico delle narrazioni storiche e sulle possibili forme di rappresentazioni storiche.

Alla luce delle teorie di White è chiaro, quindi, come Hutcheon identifichi nella narrativa storica postmodernista la volontà di presentare ogni ricostruzione degli eventi come parziale, provvisoria, culturalmente o ideologicamente situata e, in ultima analisi, fittizia.

Hutcheon mostra in che modo gli scrittori postmodernisti ridefiniscano "positivist or stadialist history as the historical sublime, a desired horizon that can never be reached but only approached […], something we know we can't learn, something we can only desire" (HUTCHEON, 1988, p. 233).

Come risultato di ciò, gli scrittori guardano con crescente ironia e scetticismo alla possibilità di una conoscenza storica che sia coerente e definitiva, dubitando di ogni narrazione che miri a essere onnicomprensiva.

Consapevoli dei pericoli intrinseci nel desiderio innato di ridurre a forma conchiusa la dissonanza della molteplicità, si propongono di decostruire questo desiderio come il disperato tentativo di un paranoico o, peggio, un modo repressivo di riscrivere il passato per ottenere controllo su di esso.

I testi postmodernisti, nell'offrire al lettore *patterns* e connessioni instabili e momentanee, trame inconsistenti e trasparenti, *quest* interminabili rivolte a obiettivi volatili o inesistenti, personaggi che cambiano nome, aspetto o che, improvvisamente, si dissolvono nel nulla, eventi dapprima rappresentati come reali e subito dopo spostati in una dimensione onirica o irreale, mostrano quanto ogni significato sia relativo e arbitrario, provvisorio e mai definitivo, e quanto sia fittizio e controproducente fornire artificialmente un compimento all'azione.

Dove alcune opere moderniste mantengono ancora una fede nelle possibilità interpretative della storia e del *plot*, avvertendo una frattura tragica tra significante e significato, arte e vita, il postmodernismo rifiuta o denuncia tali interpretazioni come aleatorie e instabili, considerandole *mosse* in un gioco linguistico, variazioni su un tema sempre cangiante e provvisorio.

In maniera molto simile a quanto detto per la teoria postmoderna, però, alcuni tra i rischi corsi dal romanzo postmodernista si riassumono proprio in un'elevazione del dubbio a ulteriore modello assoluto, un'eccessiva apertura che sfocia nell'inconsistenza, nonché un senso frustrato di una paranoia decostruttiva che conduce all'impossibilità di qualsiasi azione che non sia poi inevitabilmente reinscritta in maniera sterile nel discorso da cui nasce come critica o riflessione.

Lo stesso Eco, come vedremo, costruisce romanzi storici e metastorici nel senso delineato dalla Hutcheon, ma sempre ci avverte dei pericoli di una verità esclusivamente "testuale": l'assimilazione *tout court* della Storia a *fiction* rischia di condurre non solo ad una esaltazione del gioco linguistico fine a se stesso, ma anche a pericolose *riscritture* paranoiche, che mettono in discussione qualsiasi autorità intra ed extratestuale, sia essa sintattica, cronologica o geografica, a favore di un'eccessiva fluidità che banalizza ogni cosa.

II. 4 Realtà e finzione nel romanzo storico: il dilemma tra il "vero storico" e il "vero poetico"

Il romanzo storico è considerato di solito un genere ibrido ed anche contraddittorio, coinvolgendo la realtà (della Storia) e la finzione (del romanzo).

Autori e critici si sono costantemente interessati alla maniera in cui si articolano nel racconto le parti storiche e le parti di invenzione ed è questo problema, riguardante la relazione tra il reale e il finzionale, il vero e il falso, a costituire l'oggetto principale delle discussioni e delle polemiche.

Nessuno ha espresso meglio di Manzoni le difficoltà che sembra incontrare il lettore del romanzo storico nel momento in cui ne affronta la lettura, a partire dall'opposizione tra verità e finzione.

Nel saggio intitolato *Del Romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione* (1850), Manzoni individuava con estrema chiarezza i due poli del dilemma: se il fittizio non è del tutto separato dallo storico, il lettore si sentirà tradito nel suo desiderio di conoscere la *verità* connessa alla formulazione "romanzo storico"; se, invece, i due elementi sono separati, il romanzo non corrisponderà più al principio fondamentale di ogni opera d'arte, l'unità, cioè, in questo caso, l'omogeneità della forma narrativa.

Manzoni giunge, dunque, alla conclusione che il romanzo storico è un genere impossibile, perché contraddittorio:

> Volevamo dimostrare e crediamo d'aver dimostrato, che è un componimento nel quale riesce impossibile ciò che è necessario; nel quale non si possono conciliare due condizioni essenziali, e non si può nemmeno adempirne una, essendo inevitabile in esso e una confusione repugnante alla materia e una distinzione repugnante alla forma; un componimento, nel quale deve entrare e la storia e la favola, senza che si possa né stabilire né indicare in qual proporzione, in quali relazioni ci devono entrare; un componimento insomma, che non c'è il verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio (MANZONI, 2000, p.300-301).

In Europa i rapporti tra Storia e letteratura non risalgono all'Ottocento: è possibile seguire nel corso dei secoli i loro molteplici scambi, che mutano a seconda delle caratteristiche assunte dai due generi, nelle varie epoche e presso i diversi pubblici.

Regna a lungo una situazione sfumata che rende difficile distinguere, in base ai nostri criteri, ciò che è propriamente Storia e ciò che è finzione.

L'*Historia regum Britanniae* di Geoffroy de Monmouth e l'*Historia Karoli Magni* dello pseudo-Turpino, ad esempio, ebbero larghissima diffusione durante i secoli del Basso Medioevo, dato il numero dei manoscritti conservati, ma lo storico contemporaneo non può evitare di precisare che si tratta di racconti che giudichiamo dubbi, anche se è chiaro che il regime di credenza e di veridizione degli uomini del Medioevo non è il nostro.

Niente lo prova meglio degli atteggiamenti degli storici medievali di fronte ai falsi. È opportuno ricordare che "innumerevoli documenti da noi reputati falsi sono stati forgiati in eccellenti atelier storici" (ECO, 2007, p. 250).

Ciò è successo perché l'essenziale non era distinguere il vero dal falso, così come lo intendiamo oggi, ma l'autentico dall'apocrifo: "Ora, se un atto falso non può diventare vero, invece un testo apocrifo può diventare autentico e degno di fede: gli basta essere approvato da un'autorità" (ECO, 2007, p.251).

La Storia si trasforma profondamente con la comparsa della filogia critica, all'epoca del Rinascimento e della Riforma, ma passerà del tempo prima che il metodo filologico si applichi progressivamente a tutti gli ambiti della disciplina storica.

L'inizio del XIX secolo rappresenta una tappa cruciale nei rapporti tra i due generi, la letteratura e la storiografia, mai stati così vicini. In questo periodo, in effetti, giungono a maturazione, in una genesi comune, le nozioni moderne di Storia e romanzo.

Bisognerebbe esaminare l'epoca in una prospettiva che renda giustizia alla reale fusione prodottasi tra i due ambiti, fusione che troppo spesso viene trascurata a causa della specializzazione delle discipline e della separazione dei generi.

Quando la storia letteraria si interessa di Merimée, la sua opera di storico, di archeologo, e il mestiere lungamente esercitato di ispettore dei monumenti storici, passano inosservati.

Si potrebbe dire la stessa cosa del Manzoni, autore insieme dei *Promessi Sposi* e della *Storia della colonna infame* o di Pushkin, che, in qualità di storico, scrive la *Storia di Pugacev* e, come romanziere, è autore della *Figlia del capitano*.

All'epoca non esisteva una netta differenziazione tra il mestiere di storico e quello di drammaturgo o di romanziere e un certo numero di scrittori ha potuto legittimamente esitare tra le due vocazioni, come mostrano le traiettorie di autori tanto diversi come Barante, Stendhal, Manzoni, Guizot, Michelet, Balzac, Dumas, Merimée o Saint-Beuve.

Se questa generazione ha potuto indugiare tra i due mestieri o passare liberamente da uno all'altro è perché non esisteva ancora una professionalizzazione dello storico: si era contemporaneamente saggisti, drammaturghi romanzieri e storici.

Ed è con il successo dei romanzi storici di Walter Scott che il romanzo, che non occupava un posto rilevante nella gerarchia dei generi letterari, diviene la forma preferita dagli scrittori europei che vogliono rappresentare letterariamente la *realtà* della Storia (fino a quel momento si preferiva il teatro).

Il romanzo storico inventa dei personaggi collocandoli in un contesto rigorosamente storico, mentre permane l'opposizione tra una sfera pubblica propria della Storia ed una privata riservata al romanzo.

Nella *Lettre a Mr Chauvet* (1822) Manzoni opera una sostanziale distinzione tra "vero storico" e "vero poetico", in base alla quale il poeta non ha la necessità di inventare situazioni e personaggi assolutamenti fantastici, ma li ricava dal "vero" della Storia, alla quale però il poeta aderisce con diverso spirito che lo storico, ricercando più intimi e nascosti valori sentimentali.

Ma che fare se si vuole cogliere la complessità dell'azione di un personaggio storico nella quale si intrecciano vita pubblica e privata? Che fare se gli archivi ci fanno scoprire un personaggio di cui conosciamo solo il nome, qualche data e qualche episodio della vita? Non sarebbe naturale, nei due casi, colmare le lacune della Storia con uno sforzo dell'immaginazione che restasse il più fedele possibile a ciò che si conosce dell'epoca e dei luoghi interessati?

Il problema è che, nello stesso tempo, la pratica del documento e il prestigio della scienza storica tendono a privilegiare la verità dei fatti.

È per questo che la coesistenza dei due generi non è sempre facile in quest'epoca: si osserva, infatti, in Manzoni e Merimée una tensione che li spinge a sacrificare il romanzo a favore della storia.

Il Manzoni, dopo essere stato il teorico della tragedia storica e aver scritto i *Promessi Sposi*, abbandona il romanzo storico che finisce per condannare nell'opuscolo da noi già citato, *Del Romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* .

Se è impossibile associare nella stessa opera realtà e finzione, questo avviene per "l'aver noi una critica storica che, ne' fatti passati, cerca la verità di fatto, e, ciò che importa troppo più, l'avere una religione che, essendo verità, non può

convenientemente adattarsi a variazioni arbitrarie, e ad aggiunte fantastiche" (MANZONI, 2000, p.230).

Manzoni delude i suoi ammiratori non scrivendo il romanzo storico che si aspettavano da lui e nel 1842 aggiunge, alla fine della riedizione dei *Promessi Sposi*, un'appendice, *La Storia della colonna infame,* che è un vero e proprio lavoro di ricerca storica.

Era preoccupato, come abbiamo visto, del problema della mescolanza tra Storia e invenzione: come associarli in un'opera unitaria e, nello stesso tempo, distinguerli per onestà nei confronti dei lettori?

Via via che questo episodio di storia *reale* assumeva una certa importanza e si allontanava dall'intrigo romanzesco, non rimaneva che rigettarlo in appendice.

Quando Manzoni riprende e corregge il suo primo testo per pubblicarlo, salta vari passaggi narrativi e sviluppa le discussioni storiche e giuridiche: il romanziere si è quasi completamente trasformato in storico e moralista.

II. 5 Postmodernità e romanzo (neo)storico

Nella dimensione *liquida* del contesto culturale contemporaneo, in cui la frontiera tra il vero e il falso sta diventando sempre più sfumata e permeabile, in cui Storia e letteratura tendono ad avvicinarsi e a confondersi, e romanzi e serie televisive sembrano promuovere una fruizione della Storia basata più sulla immedesimazione che sulla interpretazione, si può tracciare una nuova liminarietà ai territori – dai confini sempre incerti – della ricerca storica e della immaginazione finzionale?

Possiamo ancora parlare di romanzo storico per l'epoca contemporanea, che, per comodità (ma con molti dubbi), continuiamo a chiamare postmoderna?

A parere dello studioso britannico Jerome De Groot (2009), il romanzo storico propriamente detto sembra essere "esploso", negli ultimi sessantanni, in una pluralità di narrazioni storiche, moltiplicandosi in una congerie di forme ibride e sottogeneri, che ne hanno dilatato i confini di genere, "rendendo inservibili, anche all'interno dell'analisi letteraria, i punti fermi tradizionali, ad esempio la distinzione tra romanzo storico e storia romanzata" (BENVENUTI, 2012, p. 24) .

Originatosi a partire dal *Gothic novel* del XVIII secolo e, successivamente, incentrandosi sulla storia europea, il romanzo storico si è progressivamente allargato, includendo descrizioni del passato in chiave ucronica, resoconti giornalistici di guerra, memorie, biografie e autobiografie storiche, contro-storie e microstorie, *romance* e narrativa per bambini, narrativa metafinzionale e *pastiches*, romanzi polizieschi e romanzi di intrigo, realismo magico e *fantasy* storico (DE GROOT, 2009).

Per la Benvenuti queste forme si differenziano nettamente dal romanzo storico tradizionale, sostanzialmente per due motivi. In primo luogo, perché la funzione referenziale è depotenziata. In secondo luogo, esse prevedono un lettore che non scinde fra eventi immaginari ed eventi reali, che non distingue più nettamente tra vita e finzione (BENVENUTI, 2012, p.14).

Il romanzo storico *classico* era fondato sul cosiddetto "patto narrativo", in cui lo scrittore stabilisce con il lettore un tacito accordo di fiducia, in base al quale l'uno mette in atto delle strategie per dare maggiore credibilità alla propria invenzione, l'altro riconosce l'autorevolezza dello scrittore e i meccanismi narrativi, accettando come vera una storia inventata.

Una delle caratteristiche più rilevanti di tale tipo di romanzo storico, o, secondo la definizione di Kurt Spang, romanzo "illusionista" (SPANG, 1995) era, infatti, la

preoccupazione da parte degli autori di tali opere di dare al lettore l'illusione di autenticità e di veracità dei fatti narrati.

È il romanzo storico di tipo scottiano prevalso nel XIX secolo come paradigma di riferimento, in cui non di rado lo scrittore afferma che la storia che narra è veritiera e degna di fede e accampa altre *prove* (documenti, manoscritti ritrovati, diari, etc.) che garantiscono la sua *autenticità*.

Si tratta, pur tuttavia, di stratagemmi e artifici letterari di cui il lettore, non così *ingenuo*, è al corrente. Quest'ultimo accetta come se fosse vera una storia che sa in larga e diversa misura una storia fittizia e, alla fine, i due piani quello della letteratura e quello della realtà rimangono ben distinti.

Al contrario di quanto avveniva nel romanzo storico *tradizionale*, nei romanzi neostorici, invece, "non c'è più un patto narrativo che renda avvertito il lettore della distinzione tra letteratura e realtà" (BENVENUTI, 2012, p.14).

Siamo di fronte a forme di contaminazione tra mondo *reale* e mondo *immaginario*, che McHale indica come "eterotopie", ossia quegli spazi indeterminati di apertura e di ibridazione ontologica e gnoseologica in cui si eludono le definizioni nette tra verità/falsità, mito/scienza, illusione/realtà, in una "proliferazione di mondi paralleli, mondi finzionali che divengono reali, universi ibridi, passaggi non consentiti tra mondi con statuti non assimilabili" (McHALE, 1992, p. 34, *traduzione nostra*).

Si tratta, dunque, di narrative che continuamente mettono in discussione e ridefiniscono il nostro senso comune sulla *realtà*, incentrandosi su quella che Genette definisce la strategia della "metalessi", ossia la trasgressione di una "frontiera mobile ma sacra" (GENETTE,1976), tra il mondo che si racconta e il mondo in cui si racconta.

A seconda che si voglia o no sottolineare una continuità o una cesura rispetto al romanzo storico *classico*, quello per intenderci che fa riferimento al paradigma scottiano e manzoniano del XIX secolo, gli studiosi hanno coniato diverse diciture ed etichette che testimoniano della complessità del problema critico e della pluralità di narrazioni storiche che fuoriescono dalle regole canoniche del romanzo storico *tradizionale*, difficilmente racchiudibili nelle tassonomie critiche usate finora.

Se, come si è visto, la studiosa canadese Linda Hutcheon ha forgiato la fortunata definizione di "*historiographic metafiction*", altri studiosi, sostenendo che il romanzo storico propriamente detto è un fenomeno letterario ristretto all'epoca romantica, hanno messo in risalto il carattere di novità del romanzo storico contemporaneo, definendolo appunto, "romanzo neostorico" (Ganeri, Testi, Cowart).

Così c'è chi sostiene una posizione *apocalittica* riguardo al nuovo modo di scrivere Storia, come abbiamo visto fare a Jameson, associando la perdita del referente storico alla mercificazione di ogni forma di cultura nella società tardocapitalista e alla conseguente presentificazione del passato in forma di *pastiche* citazionistico.

A Jameson si associa, in ambito italiano, Ferroni che valuta l'appiattimento della distanza tra il passato storico e il presente in termini di banalizzazione dovuto esclusivamente ad esigenze di mercato.

> Si tratta di manifestazioni di durata più o meno effimera, molte delle quali saranno rapidamente dimenticate, potranno allo stesso modo sparire nel nulla o riaffiorare improvvisamente [...] alla marginalità della letteratura si collega infatti, nell'attuale situazione, la casualità delle mode culturali [...] attribuendosi un rilievo determinante che per lo più viene poi a cancellarsi in un soffio (FERRONI, 2010, p. 14).

Per la maggior parte dei critici, principalmente di area anglosassone (Hutcheon, Wesseling, McHale, Groot, Glynn), la narrativa storica contemporanea è messa, invece, in relazione "con le rivoluzioni cognitive e spazio-temporali del postmoderno" (GANERI, 1999, p.113).

Come abbiamo visto nel primo capitolo, con la svolta linguistica degli anni '60, molti filosofi della storia hanno ribadito l'autonomia della narrativa/narrative riguardanti eventi storici rispetto agli stessi eventi storici, facendo riferimento alle convenzioni linguistiche che governano le rappresentazioni finzionali della Storia.

La narrativa non è un *medium* trasparente di rappresentazione della realtà storica, come i sostenitori del paradigma narrativista hanno ampiamento dimostrato: essa impone una specifica forma alla realtà storica prima che quest'ultima possa diventare un *oggetto* di ricerca storica e di rappresentazione.

Dunque, molte delle narrative storiche contemporanee, principalmente quelle prodotte negli Ottanta e Novanta, ma con numerosi esempi anche a partire dagli *anni Zero*, appaiono fortemente legate alle riflessioni postmoderne sulla Storia e alla sua *crisi* epistemologica.

In altre parole, se è vero che la parola Storia ha una duplicità semantica, racchiudendo in sé tanto le *res gestae* (le cose avvenute, gli eventi) quanto la *historia rerum gestarum* (il loro racconto), i romanzi storici postmoderni si preoccupano più dell'aspetto *narrativo* che dell'aspetto *fattuale*: non interessa appunto la Storia in sè, il grado di verosimiglianza e di approssimazione del racconto alla realtà dei fatti, quanto piuttosto in che modo gli *eventi* (la pura datità di ciò che avviene) si trasformino in *fatti*

(ovvero una catena significativa di eventi organizzati da connessioni di causa ed effetto in un *continuum* teleologico).

> Ciò che emerge con chiarezza dall'esteso dibattito critico sorto intorno al concetto di postmodernità, infatti, è che, qualunque periodizzazione si accetti, ciò che veramente distingue la letteratura postmoderna dalla sua matrice generativa modernista è il fatto di essere una letteratura che narra il mezzo assai più di quanto non narri il mondo, un'arte che pone in discussione i fondamenti (BENVENUTI, 2012, p. 123).

La letteratura postmoderna costituisce, sotto questo aspetto, la traduzione letteraria di una crisi gnoseologica paralizzante, che traccia un solco invalicabile tra l'uomo e la *realtà*, postulando l'impossibilità teorica da parte dell'individuo di avere accesso al *mondo* e rinchiudendolo in un labirinto di simboli autoreferenziali, che nel loro complesso edificano il monumento della conoscenza: un monumento fantastico e gratuito, totalmente disancorato da un referente materiale stabile e certo.

Non esiste una *realtà* solida al di fuori della mente di chi la concepisce.

In questo senso la letteratura postmoderna può essere letta anche come l'arte del *dubbio ontologico*, che traduce l'impossibilità di ricondurre il caos dell'esistenza ad una qualunque struttura ordinata; che esprime l'incapacità soggettiva di imbrigliarla in una logica gerarchica capace di restituirgli un significato coerente ed intellegibile.

Ma è anche l'arte che smaschera le forzature e le falsificazioni prodotte dalle strutture linguistiche, dai meccanismi narrativi, dalle convenzioni letterarie; che riconnette il testo alla testualità, ribadendo per questa via l'autonomia di ogni narrazione rispetto all'oggetto narrato.

Per queste ragioni, la letteratura postmoderna si propone come una letteratura che intende programmaticamente frustrare il legittimo desiderio del lettore di connettere la sua esperienza di lettura con il *mondo*.

Una delle più interessanti interpretazioni teoriche sulla letteratura postmoderna e principalmente quella storica, la fornisce, secondo noi, McHale (1977), di cui qui vorremmo a grandi linee esporre le idee principali.

Per McHale[29] il "passaggio dal modernismo al postmodernismo" è caratterizzato da un cambiamento della "dominante", mutuando quest'ultimo termine da Jacobson e

---

[29] Per quanto riguarda l'apparato teorico, McHale fa un uso eclettico della semiotica (Eco), del post-strutturalismo (specialmente alcuni concetti di Foucault) e della fenomenologia. Riguardo a quest'ultimo movimento egli si mostra particolarmente interessato al modello sviluppato dal filosofo polacco Roman Ingarden (1968). L'opera di Ingarden è una delle prime a scoprire "la intrinseca complessità ontologica" delle opere narrative. Partendo dai postulati basici della teoria di Ingarden (il carattere eteronomo

Tynjanov, che intendono per “dominante” la componente centrale di un’opera che governa, determina e trasforma tutte le altre componenti. L’evoluzione delle poetiche si produce attraverso una ristrutturazione di tali gerarchie interne all’opera.

Anticipando possibili obiezioni al carattere deterministico e monolitico di tale modello, McHale precisa che il concetto di Jakobson è, in realtà, plurale: esistono molte “dominanti” nell’arte in generale e nella storia culturale, e persino dentro uno stesso testo (dipende di quale aspetto del testo si prende in considerazione).

Se il “modernismo” si caratterizza per una “dominante” di tipo epistemologico, il “postmodernismo” è associato a preoccupazioni di tipo ontologico; se il primo si concentra su questioni riguardanti la conoscenza e l’interpretazione del mondo, il secondo si mostra più interessato a riflettere sulla natura della letteratura e della sua relazione con la realtà, ossia alla messa in primo piano di questioni relative ai concetti stessi di *mondo* e di *realtà* e al modo in cui realtà completamente diverse possano coesistere, collidere, e compenetrarsi.

Tali preoccupazioni si articolano su tre livelli: 1) ontologia della realtà (che mondo è questo? Come è strutturato? Come si può agire in esso? 2) ontologia dell’opera letteraria (che cos’è un’opera letteraria? Come è strutturato il mondo proiettato dall’opera?) 3) il confronto tra le due, realtà e opera letteraria (che succede quando mondi differenti – la cosiddetta realtà empirica e la realtà dell’opera letteraria – sono messi a confronto o quando si infrangono i loro confini strutturali? Qual è il modo di esistenza di un testo nel mondo?).

Questo cambiamento nella “dominante” è esemplificato da McHale attraverso l’opera di autori che lungo la loro carriera si sono trovati in uno spazio intermedio tra le preoccupazioni epistemologiche del “modernismo” e le motivazioni ontologiche del “postmodernismo”.

---

dell’opera e la sua costituzione polifonica), McHale passa a descrivere i quattro strati che configurano la struttura dell’opera lettteraria: suoni, unità di significato, oggetti presentati e aspetti schematizzati. Di speciale rilevanza per l’analisi che McHale fa della narrativa “postmodernista” è il terzo strato (gli oggetti presentati). Per Ingarden i testi di narrativa non solo trasmettono informazioni attraverso catene significative, ma proiettano oggetti e mondi. Oggetti puramente intenzionali sono proiettati tanto dalle parole come da unità superiori di significato (clausole, orazioni). Questi oggetti rappresentati costituiscono una sfera ontica in se stessa, un mondo che è sempre parzialmente indeterminato. La indeterminazione, come già aveva rilevato Hassan, costituisce una caratteristica che, sebbene presente nella struttura ontica di qualsiasi opera letteraria, si accentua nei testi postmodernisti. Quando l’ambiguità si mantiene in modo consistente si produce una oscillazione ontologica, un effetto fluttuante/oscillante di iridescenza o opalescenza. Due mondi, quello del lettore e quello dell’opera sembrano lottare per la supremazia senza che nessuno di essi sia capace di raggiungerla.

Autori come Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Vladimir Nabokov, Robert Coover e Thomas Pynchon servono a McHale ad illustrare tale passaggio, come si evince da una comparazione tra i suoi primi saggi e quelli successivi.

McHale ascrive *Molloy* di Beckett, *La jalousie* di Robbe-Grillet, *La muerte de Artemio Cruz* di Fuentes, *Rayuela* di Cortázar, *Pale Fire* di Nabokov, *The Origins of Brunists* di Coover e *V.* di Pynchon ad un "prospettivismo modernista" stilizzato e vicino ad una sensibilità postmoderna, però ancora legato a preoccupazioni di tipo epistemologico tipiche del "modernismo".

Essi cercano risposte a domande di questo tipo: come posso interpretare il mondo di cui faccio parte? Che cosa del mondo può essere conosciuto? Come lo conosciamo? Come si trasmette tale conoscenza? Quali sono i limiti di essa?

Le opere più recenti dei summenzionati autori (*The Unnamable*, *La maison de rendez-vous*, *Terra Nostra*, *Ada*, *The Public Burning*, *Gravity's Rainbow*), riflettono, invece, il citato cambiamento della "dominante", orientata adesso verso la focalizzazione in primo piano delle loro rispettive ontologie e delle loro relazioni conflittuali con la realtà extratestuale.

Nel suo saggio *Postmodernist fiction* (1977), McHale descrive il repertorio di strategie che la narrativa "postmodernista" usa per sottolineare l'ontologia del testo e del mondo.

Egli si mostra interessato alla costruzione e decostruzione di spazi fittizi realizzata nei testi degli scrittori "postmodernisti": a differenza, infatti, dei romanzi "realisti e modernisti", organizzati attraverso la prospettiva di un personaggio o di un narratore distanziato, lo "spazio eterotopico" che caratterizza il "postmodernismo" è simultaneamente costruito e decostruito mediante una serie di strategie che McHale denomina *juxtaposition*, *interpolation*, *superimposition* e *misattribution* (McHALE, 2003, p. 233).

Senza entrare nel dettaglio delle singole strategie, diciamo soltanto che l'enfasi della sua analisi risiede nel modo in cui i testi istituiscono e, allo stesso tempo, trasgrediscono le frontiere ontologiche tra mondi fittizi.

Secondo McHale, le finzioni a "dominante ontologica" presentano mondi a "scatole cinesi" ricorrendo ad una serie di strategie volte a problematizzare il senso della realtà e la possibilità di una pluralità di mondi.

Con il moltiplicarsi dei livelli si può determinare un punto di collasso in cui si fatica ad identificare il livello in cui ci si trova.

McHale sostiene che i testi di matrice postmoderna incoraggiano una strategia (definita "*trompe l'œil*") che tende a far percepire al lettore un mondo di secondo livello come se fosse il mondo principale, salvo poi svelare l'inganno e, dunque, rivelare il vero statuto ontologico della supposta *realtà*.

L'altra caratteristica delle narrative "postmoderniste" sono le forme apertamente metafinzionali, in quanto anti-mimetiche e autoriflessive.

Al carattere fortemente autocosciente del "romanzo postmodernista" si aggiunge il suo valore polifonico e carnevalesco. McHale mutua da Bakthin questi due concetti per stabilire una distinzione in più nella narrativa "postmodernista" rispetto ai modi narrativi precedenti.

Se a rigore possiamo parlare di eteroglossia (pluralità del discorso manifestata mediante la giustapposizione di linguaggi, stili e registri diversi) in autori "modernisti", come Eliot o Dos Passos, tale eteroglossia è mantenuta sotto stretto controllo mediante una prospettiva monologica unificatrice.

I testi "modernisti" integrano la molteplicità dei mondi discorsivi all'interno di un unico piano ontologico, come risultato della proiezione di un mondo unificato.

Le opere "postmoderniste", recuperando tutti quei generi popolari associati alla tradizione carnevalesca e, specialmente, la satira menippea e la tradizione picaresca, lasciano, invece, campo libero ad una effettiva eteroglossia, ad una libertà polifonica di voci, non più irregimentate dall'alto, in un ordine o gerarchia.

Un altro aspetto interessante della teoria che McHale riprende da Ingarden (1968), è il fatto che la struttura dell'opera letteraria "postmodernista" risiede in ultima istanza, nella materialità del libro e nella sua tipografia.

A differenza del "realismo" che nega o, per lo meno, misconosce il supporto materiale con il quale l'opera letteraria è realizzata, i testi del "postmodernismo" non occultano questa materialità, ma la espongono apertamente.

Di qui l'uso di titoli e paragrafi, l' inclusione di illustrazioni, testi in multiple colonne, e la numerazione non sempre cronologica dei capitoli o divisioni del libro, che McHale qualifica come "testo schizoide", dove il discorso verbale e visuale si incrociano in modo polimorfo.

Nonostante alcune riserve sulla troppo netta distinzione tra dominante epistemologica e quella ontologica, la ricostruzione storiografica e critica sul romanzo storico contemporaneo di Elisabeth Wesseling, nel suo importante saggio *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*(1991), presenta parecchi punti in comune con quella di McHale.

Come quest'ultimo, infatti, secondo la Wesseling, l'aspetto più evidente che contraddistingue i romanzi neostorici è costituito dal fatto che questi non si preoccupano di contaminare la realtà con la finzione.

I loro autori non appaiono soltanto indifferenti al dilemma che indusse Manzoni a ripudiare il romanzo storico in quanto genere, ma si presentano interessati, innanzitutto, a comunicare la sensazione di una storia falsificata, ad offendere la Storia, ad insinuare il dubbio che se ne possa avere una qualche forma di conoscenza.

Anche l'autoriflessività, segnalata da McHale come propria di tutta la letteratura postmoderna, si manifesterebbe, per la Wesseling, nel genere storico nella tendenza di questi romanzi ad esibire i propri marchingegni costitutivi, ad enfatizzare il quoziente di arbitrarietà dell'operazione di ricostruzione del passato, sentita come una forma di artificiale imposizione di un intreccio ad una realtà del tutto priva di logica ed ordine.

In altre parole, con i nuovi romanzi storici si sale a livello della metastoria, si entra nel *laboratorio* dello storico per analizzarne le procedure storiografiche e le modalità retoriche e tropologiche della costruzione del racconto storico, arrivando a porre in questione la stessa consistenza ontologica ed epistemologica dei concetti di *realtà* e *verità*, nella maggior parte dei casi allo scopo di disinnescare i dispositivi di *potere* all'opera nella *master fiction* e mostrare il carattere mistificante e *ideologico* della Storia ufficiale.

Attraverso l'ostensione, spesso ironica, di ciò che accade nel *backstage* della Storia, gli scrittori postmoderni aprono varchi per possibili controstorie, storie alternative, versioni misconosciute della stessa storia, costruendo cioè un diverso *récit*, un altro senso di raccontare un'altra storia, o la stessa storia vista da un angolo prospettico diverso, o un'altra molteplicità di storie dentro quella ufficiale.

I romanzi neostorici sembrano, dunque, discostarsi dalla finalità del romanzo storico *classico* per il fatto che non intendono realmente divulgare conoscenza storica, né utilizzare il passato come metafora del presente, ma indagare la possibilità stessa di fare Storia.

In quest’ottica, la falsificazione della Storia assolverebbe al compito di smascherare la connaturata finzionalità di ogni operazione di ricostruzione storica, contribuendo non soltanto a sottolineare la distanza tra fatti narrati e narrazione, ma anche a mettere in crisi l’idea stessa di Storia come esistente indipendentemente dal discorso su di essa: conclusioni queste che appaiono del tutto coerenti con gli esiti più tipici del post-strutturalismo, soprattutto in relazione al tema dell’impossibilità di attingere mediante il discorso qualcosa di diverso dal discorso stesso.

Inoltre, la continua mescolanza di storia e menzogna, dati accertati per mezzo della ricerca d’archivio con patenti anacronismi all’interno di una cornice storicamente accurata funzionerebbe come uno strumento atto a deprivare i secondi della loro autoevidenza, presentandoli invece come l’esito necessario delle implicazioni cognitive proprie del discorso narrativo, della sua peculiare natura di discorso strutturato, coerente, dotato di significato e tendente verso una finalità.

Il rapporto diretto, naturale, aproblematico tra fatto storico e discorso storiografico viene incrinato.

I quesiti posti da questi romanzi sono, innanzitutto, di natura storiografico-epistemologica: vengono indagate le relazioni che si instaurano tra documento storico e narrazione fondata su quel documento, viene esplicitata la natura equivoca delle fonti, ed instillato il dubbio sulla loro neutralità con l’intento di incrinare la fiducia nella loro natura di prove oggettive, viene smascherato il quoziente di arbitrarietà di qualsiasi narrazione storiografica che su di esse si basi, è denunciata l’inevitabile compromissione con il potere di ogni discorso sul passato.

In questo senso questi romanzi non appaiono focalizzati sulla ricostruzione di un determinato periodo storico, né sulla comprensione del passato sulla base di una logica di antecedenza/conseguenza, bensì su questioni che travalicano i limiti di un orizzonte temporale limitato per porsi in termini astorici e metastorici: più che condurre una riflessione sulla Storia, riguardo alla quale postulano l’impossibilità di una conoscenza oggettiva di qualunque tipo, conducono ad una riflessione sulla storiografia, erodendo il confine che la separa dall’invenzione letteraria, in quanto percepito come infondato e artificiale.

Le modalità con cui questo modo di guardare alla Storia si sostanzia in forme, strutture, convenzioni di natura squisitamente letteraria sono – secondo Wesseling – innumerevoli, e coinvolgono piani diversi della narrazione.

Innanzitutto, l'operazione condotta dai romanzieri postmoderni sarebbe formalmente rispettosa di alcune caratteristiche fondamentali del romanzo storico *classico* (ad esempio, l'uso di prefazioni dotte, il rispetto di un'impostazione fondata sul realismo, e così via), proprio nel momento in cui, a causa dell'ideologia veicolata dalla sua mutazione postmoderna, quel modello risulterebbe capovolto e come svuotato dall'interno: ciò con l'intento di attivare un cortocircuito capace di sprigionare la forza corrosiva della citazione ironica e della parodia.

L'adesione da parte di questi romanzi a meccanismi di genere stereotipati, cristallizzatisi nel tempo come elementi caratterizzanti la fisionomia esteriore del genere storico, sortirebbe così l'effetto di indurre il lettore a credere di trovarsi di fronte ad un romanzo storico *classico*, e questo provocherebbe, conseguentemente, un'intensificazione dell'effetto di straniamento prodotto dal romanzo nel momento in cui incorre in patenti infrazioni di meccanismi di genere altrettanto consolidati e più profondi.

Interrogandosi sulle modalità e sui limiti del processo di appropriazione e trasmissione delle conoscenze storiche, i romanzi storici postmoderni erodono così ogni certezza epistemologica, ponendo in crisi la relazione di causa-effetto tra i fenomeni, la rappresentazione ordinata, teleologica della Storia concepita in età romantica, ed, infine, il significato stesso della storiografia.

Sono le narrative storiche a dotare gli eventi di significato, a dare loro il senso di una direzione verso qualcosa, di un movente che li lega in nessi di causa ed effetto e di un epilogo finale degli stessi: esse impongono un *continuum* alla Storia, mettendo insieme eventi isolati e disconnessi tra loro in una sequenza teleologica che li dota di un significato complessivo e ultimativo.

Molti romanzi neostorici, consapevoli della natura artificiale delle convenzioni narrative, intendono mettere in discussione proprio tale *continuum* teleologico, minando uno degli elementi narrativi più tradizionali e rassicuranti, ossia l'intreccio.

Si veda il romanzo d'esordio di Thomas Pynchon *V.*, pubblicato nel 1963, considerato tra gli esempi più importanti di narrativa storica postmoderna.

La storia in *V.* è raccontata in modo discontinuo e deliberatamente frammentario, non privilegia i personaggi principali rispetto ai secondari, e si sposta continuamente dal piano della realtà a quello della fantasia, da un punto all'altro del tempo e dello spazio.

Il romanzo inizia, infatti, a New York nel 1955 e si conclude a Malta nel 1919, senza che per questo la narrazione proceda linearmente, anche se a ritroso: Pynchon

inserisce scene che si riferiscono ad avvenimenti storici accaduti nelle più diverse parti del mondo (il Sudafrica, Il Cairo, Parigi, Suez) prima e dopo le due date indicate.

Ne risulta una struttura narrativa che appare del tutto casuale e che intende evidentemente ripetere la casualità della vita e della Storia.

Molti scrittori postmoderni procederebbero, secondo la Wesseling, ad una "dissezione metastorica" della storiografia secondo vari livelli: si va dal primo livello che è propriamente quello del racconto storico, in cui si vuole rendere accorto il lettore del fatto che quest'ultimo sia il risultato, anzitutto, delle inclinazioni e degli interessi personali dello storico; il secondo livello ad essere problematizzato è quello delle fonti sulle quali si fonda il racconto storico, anch'esse "contaminate" dallo storico che le seleziona spesso in base ad aleatori criteri soggettivi e forse, persino, in base ad una deliberata volontà di contraffazione (si pensi, a solo titolo di esempio, fra i molti romanzi che si potrebbero citare, a *Storia dell'assedio di Lisbona* di Saramago, ma anche a *Baudolino* e a *Il cimitero di Praga*).

L'ultimo livello ad essere smantellato è quello delle *res gestae* in se stesse: gli scrittori "postmodernisti" tolgono agli eventi storici, che costituiscono il referente della storiografia, il carattere di ovvietà e autoevidenza, suggerendo come la Storia sia una costruzione narrativa basata su "scenari finzionali", che a loro volta sono organizzati in base a tropi e *topoi* linguistici (WESSELING,1991, p. 120).

In altre parole, invece di presentare i risultati conseguiti da un'approfondita investigazione sul passato, si fornisce una rappresentazione drammatizzata del lavoro dello storico, servendosi in genere di una cornice narrativa di secondo grado che funge da metanarrazione dove un personaggio (che può coincidere o no con il narratore e che, spesso, rappresenta l'*alter ego* dell'autore empirico) scopre o trova fortuitamente dei documenti *storici* (manoscritti, lettere, diari, etc.) e cerca di ricostruire e riappropriarsi del passato, ma si trova invischiato e paralizzato in una congerie di dati e di testimonianze, autentiche o fasulle, fra loro non armonizzabili, che conducono ad altrettanti vicoli ciechi.

Ma, soprattutto, l'attendibilità di tale personaggio/narratore è continuamente messa in dubbio. Può capitare che egli perda i documenti su cui si basa la sua storia, o che gli vengano rubati (si veda la prefazione a *Il nome della rosa*), oppure, come nel caso di Baudolino, che egli continuamente mescoli la fantasia con la realtà, "ciò che vede con quello che desidera vedere", facendo della menzogna il motore della storia personale e della Storia *tout court*.

Può capitare, altresì, che la sua memoria sia fallace o, che le ragioni personali che spingono questo personaggio ad indagare condizionino pesantemente la verità storica alla quale giunge, con ciò alimentando l'impressione che sia impossibile condurre un'analisi del passato realmente obiettiva e, per così dire, sterile rispetto a vischiosità e condizionamenti anche solo di natura inconscia.

Attraverso la tecnica del *flashback*, ad esempio, la maggior parte dei personaggi dei romanzi di Eco, – Adso, Casaubon, Roberto, Baudolino e Simonini – raccontano la loro storia attraverso il filtro della memoria, intrecciando i ricordi che affiorano, spesso confusi e sbiaditi, con il filo della narrazione principale determinandone il carattere poco attendibile e l'andamento temporale ricco di analessi e prolessi.

Anche per quanto riguarda le fonti, assistiamo ad un loro uso differente nei romanzi neostorici rispetto a quelli storici *classici*. In questi ultimi esse erano esibite come strumento di certificazione di verità storica, di volta in volta incastonate in spazi di sospensione della diegesi ed interpretate dalla voce sicura e autorevole del narratore onnisciente, oppure collocate a margine della narrazione in spazi dedicati, come le note a pié di pagina o le rubriche bibliografiche, ordinatamente composte e magari suddivise sulla base di criteri tematici o cronologici.

Nel romanzo neostorico, invece, le fonti vengono introdotte nel tessuto narrativo con la finalità di corrodere dall'interno la correlazione implicitamente operante tra documento storico e narrazione storiografica.

Questi romanzi fanno un uso delle fonti che finisce per enfatizzare la natura contraddittoria, equivoca, depistante dei documenti che provengono dal passato, siano essi testimonianze scritte oppure relitti sopravvissuti a quel passato.

Di fronte ad essi il lettore, o un personaggio interno alla finzione che rivesta il ruolo di destinatario, deve rimanere attonito, incerto, in preda ad una paralisi interpretativa, deve sperimentare sulla propria pelle l'impossibilità di discernere quale valore assegnare a ciascuna delle voci che parlano attraverso il diaframma del tempo.

Come in una moderna *detective-story*, la verità storica si ritrae dietro ad una misteriosa concatenazione di indizi dalla natura enigmatica ed indecidibile.

Le fonti si compongono in un *collage* caotico, riottoso ad ogni tentativo di selezione e riordino; in questo modo la ricostruzione del passato, composta intorno ad esse e a partire da esse, assume le sembianze di un discorso improbabile, parziale, fazioso, frutto dell'imposizione forzata di uno schema interpretativo chiuso ad una realtà lacunosa, aperta e sfuggente, dal quale è inevitabile prendere le distanze.

In questo senso il romanzo neostorico manifesta la sua tendenza ad ibridarsi con il modello del romanzo poliziesco, in ciò mostrandosi soggetto ad un fenomeno che interessa complessivamente la narrativa contemporanea di età postmoderna.

Un altro aspetto che emerge, messo principalmente in risalto dalla Hutcheon e dalla Wesseling, è la inevitabile compromissione *politica* della maggior parte dei romanzi neostorici: smascherando il quoziente di arbitrarietà connaturato a qualsiasi narrazione storiografica che su di esse si basi, si finisce sempre per denunciare il legame con il potere di ogni discorso sul passato.

Abbiamo così scrittori che pongono in discussione il monocentrismo culturale con cui molte storie nazionali sono state costruite, spesso sulla base di una mitologia eroica delle origini e di una idealizzazione degli *eroi* che ne hanno preso parte, occultando così gli aspetti meno *nobili* e i moventi reali (ragioni puramente economiche o di *Realpolitik*, o violenze e soprusi perpetrati a danni di altri popoli o di classi sociali marginalizzate) e molto più prosaici di certe circostanze storiche che hanno portato all'unificazione politica di molti paesi.

Si veda, ad esempio, l'operazione demistificante riguardante la costruzione dell'identità storica collettiva del popolo statunitense compiuta da Pynchon in uno dei suoi romanzi più famosi, *Mason & Dixon* (1997).

I protagonisti del romanzo sono due personaggi realmente esistiti: Charles Mason e Jeremiah Dixon, rispettivamente astronomo e agrimensore, entrambi inglesi.

I due vengono incaricati dalla *Royal Society* di recarsi a Città del Capo (allora colonia olandese) per fare osservazioni astronomiche del transito di Venere, cioè del passaggio del pianeta davanti al sole. È l'inizio di una serie di peregrinazioni che porteranno i due all'isola di Sant'Elena, e poi nelle colonie americane, dove dovranno compiere la loro più grande impresa: tracciare la linea di confine tra la colonia della Pennsylvania e quella del Maryland (la Linea Mason-Dixon).

Il confine tracciato dai due scienziati è, infatti, quello che divide, e dividerà fino al 1865, gli stati in cui la schiavitù è legale (a sud della Linea) da quelli in cui non lo è (a nord).

Ma il tracciato della linea Mason-Dixon è anche una metafora delle divisioni che ancora oggi attraversano gli Stati Uniti, le cui agonie e glorie sono implicite nel modo in cui furono fondati.

Grazie a una trama surreale e a tratti decisamente comica, che alterna fatti storici ricostruiti con cura e geniali invenzioni, Pynchon ha l'opportunità di indagare sulla

genesi del proprio paese, gli Stati Uniti d'America, facendoci incontrare figure storiche come George Washington e Benjamin Franklin, ma presentandole in modo irriverente e trasgressivo (per cui Franklin diviene un rapper *ante litteram* e Washington fuma marijuana con il proprio cuoco).

Pynchon ha così l'occasione di farci riflettere su questioni spinose come i rapporti tra religione e politica, il razzismo, il colonialismo, la relazione tra scienza e società, e altro ancora.

Si veda anche, per quanto riguarda il contesto della letteratura italiana, la rilettura e la riscrittura di molti degli episodi del Risorgimento italiano: il romanzo storico risorgimentale è diventato, per la sua rilevanza, un archigenere che ha attraversato, quasi senza interruzioni, tutta la storia della letteratura postunitaria fino ai giorni nostri.

Solo per citare gli esiti più recenti, quelli afferenti, appunto, al romanzo neostorico, ricordiamo il romanzo *Traditori* (2010) di Giancarlo de Cataldo, in cui l'autore opta per una rivisitazione del Risorgimento in chiave complottistica, ipostatizzando il tradimento risaputo degli ideali rivoluzionari.

A proporre un Risorgimento antieroico, come gioco di complotti, diplomazie e tradimenti è lo stesso Umberto Eco ne *Il Cimitero di Praga* (2010) (per la cui analisi più dettagliata rimandiamo al VI capitolo), il cui protagonista Simonini, un falsario di professione, viene inviato in Sicilia al seguito dei Mille di Giuseppe Garibaldi, e qui conosce lo scrittore Ippolito Nievo, tenente e tesoriere dell'esercito dei volontari, di cui si guadagna la fiducia per potersi così impossessare, su ordine dei servizi savoiardi dei registri contabili da questi conservati.

Allo scopo di far sparire questa documentazione, che potrebbe provare i finanziamenti elargiti sottobanco dai Savoia ai Borboni, Simonini provoca l'affondamento del piroscafo Ercole su cui viaggia Nievo, nonché la morte dello stesso.

L'*eroica* spedizione dei Mille è stata, dunque, una farsa, frutto di corruzione e scambi di favore tra la Francia, i Savoia e i Borboni e i rispettivi servizi segreti e Giuseppe Garibaldi un finto *eroe* manovrato da poteri occulti.

Molti dei romanzi storici postmoderni, inoltre, pongono in questione il processo di identità nazionale di molti paesi, rileggendo il passato coloniale alla luce di culture subalterne e marginalizzate.

È dal processo di formulazione di quell'identità e dal nesso inestricabile tra la nazione e la sua storia ufficiale, che un filone cospicuo di romanzi storici postmoderni

prende avvio, smascherando il mito dell'*oggettività* della Storia, restituita da narrative che sotto l'apparente neutralità dei fatti narrati, nascondono mistificanti celebrazioni di storie nazionali imperialiste e il silenziamento di traumatiche esperienze di colonizzazione.

Gli esempi sono numerosi, a livello internazionale possiamo citare Peter Carey e Salman Rushdi, i cui romanzi, l'uno in ambito australiano, l'altro in quello indiano, operano uno scavo nel passato delle rispettive nazioni, palesandone la natura di costrutto fittizio e di resoconto fazioso, strumentale all'esaltazione dell'egemonia culturale e ideologica dell'Impero britannico.

CAPITOLO III

Non c’è certezza fuori della falsificazione.
(I.Calvino, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*)

Per chi sa troppo è difficile non mentire.
(Wittgenstein, *Pensieri diversi*)

Che cosa è la storia se non la nostra immagine della storia?
Una immagine che migliora sempre il proprio oggetto,
che tende alla mitologia,
che forse non somiglia affatto alla realtà.
(Borges, *Finzioni*)

Fiction, Storia e menzogna: riflessioni e *scherzi* di un “semiologo semiserio”

III.1 La letteratura come menzogna *vera* e la Storia come *finzione* necessaria

Nelle prime pagine del *Trattato di semiotica generale* di Umberto Eco si può leggere una frase a dir poco singolare: “la semiotica, in principio, è la disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire” (ECO, 1975, p. 17).

> Se qualcosa non può essere usato per mentire, allora non può neppure essere usato per dire la verità: di fatto non può essere usato per dire nulla. La definizione di “teoria della menzogna” potrebbe rappresentare un programma soddisfacente per una semiotica generale (ECO, 1975, p.35).

Non deve sorprenderci la definizione di semiotica come “teoria della menzogna”. Dopo tutto, Eco, come semiologo, ha considerato il segno, dagli Stoici fino alla logica medievale, come *aliquid stat pro aliquo* – qualcosa che sta al posto di qualcos’altro – o, anche, recuperando la definizione di Charles Sander Peirce, “qualcosa che sta per qualcuno al posto di qualcos’altro sotto certi aspetti e capacità” (PEIRCE, 2003, p. 234).

E la menzogna, se si va al di là della definizione più vulgata che troviamo nei dizionari, è, secondo il quadrato di veridizione di Greimas, un segno di qualcosa che “sembra” e “non è” (a differenza della verità che “sembra” ed “è”). Inoltre, la

menzogna è un concetto che si definisce in relazione con il falso (ciò che "non sembra" e "non è") e con il segreto (ciò che "è" e "non sembra") (GREIMAS, 2000, p. 63).

La semiotica studia la "vita dei segni nel quadro della vita sociale" (ECO,1975, p. 24), e "i segni ci permettono di inventare, di parlare di cose lontane, di mentire. Se ci servissero solo per dire 'il gatto è davanti alla stufa' o 'Parigi è in Francia' finiremmo col parlare pochissimo" (ECO, 1975, p.25).

Ma la semiotica è, anche, "attività di identificazione continua delle ideologie che si celano sotto le retoriche", anzi "critica delle ideologie" (ECO, 1968, p.34), – intese, queste ultime, come sistemi di sapere tradotti in sistemi di segni – e, come tale, analisi demistificante dei meccanismi (e degli equivoci) della comunicazione, che, tra le opacità e le ambiguità dei linguaggi che prende in considerazione, individua le condizioni di verità degli enunciati, il loro grado di maggiore o minore corrispondenza alla *realtà*.

Consapevole della densità metaforica e, spesso, occultante dei segni, la semiotica tenta smascherare "il carattere menzognero che si insinua nelle pieghe del linguaggio, nelle partizioni del sapere, nei dettagli di una classificazione, nei presupposti taciti di una figura retorica" (ECO, 1975, p.156).

Al di là della *facie semiotica* della menzogna, possiamo affermare che tutta la produzione echiana, saggistica e narrativa, fin dai tempi della tesi di laurea su San Tommaso, si è mossa sempre tra due poli di attrazione, quello della verità e quello della menzogna, con una indubbia fascinazione per la seconda.

La menzogna, in un modo o nell'altro, presuppone la verità o ha a che fare con essa, e non soltanto perchè, sul piano logico, ci avvolge nelle sue spire paradossali e aporetiche, per cui chi mente e afferma di mentire dice il vero e mente allo stesso tempo (secondo la celebre antinomia di Epimenide).

Anche se verità e menzogna non sono termini opposti (né correlativi, né contraddittori, né contrari), giacché il contrario di verità è falsità, mentre il contrario di menzogna è sincerità, esse si implicano in modo complementare – e in senso "extramorale" – in quanto attitudini umane tese alla conservazione dell'esistenza (NIETZSCHE, 2001) e, dunque, non giudicabili per la loro maggiore o minore rispondenza alla realtà, ma per la loro aderenza alla vita.

E se il criterio è quello dell'utilità, forse la menzogna è decisamente più utile alla vita di quanto non lo sia la verità.

> Senza possibilità di mentire infine l'umanità non avrebbe mai conosciuto ciò di cui si vanta: la cultura, che è una forma di non rassegnazione al reale, e quindi un' ideazione di mondi non veri perché non reali, anche se poi sono i soli capaci di incidere e modificare la realtà (ECO, 1997, p.56).

Forse la fascinazione per la menzogna ci spiega anche l'approdo di Eco alla forma espressiva del romanzo. D'altronde, che cos'è quest'ultimo, se non una forma di "premeditata bugia"? (ECO, 1994, p.23).

La letteratura non è, forse, una, più o meno bella, menzogna? E, mentendo, non dice, magari in maniera indiretta e misteriosa, la verità?

Il problema, in realtà, è molto antico: risale almeno alle posizioni dei due principali pensatori che l'Occidente abbia prodotto nell'antichità, Platone e Aristotele.

Il primo, che era un appassionato lettore di poesia, uno scrittore e un creatore di miti di prima grandezza, sosteneva con forza l'idea che non si ha buona poesia senza l'ispirazione, la mania, l'estasi, ma, in ultima analisi, accusava i poeti, e in primo luogo Omero, di raccontare cose false; il secondo, altrettanto acuto lettore, sembra più distaccato nella scrittura, non inventa favole e, se crede al furor dell'ispirazione, non vi insiste. Tuttavia, la sua considerazione della poesia è maggiore di quella del maestro (ECO, 1994).

Aristotele pensa, infatti, che quella poetica sia attività più "filosofica e più seria" della Storia, perché mentre questa si occupa di ciò che accade, degli eventi reali, quell'altra espone fatti "che potrebbero avvenire", "secondo il verosimile o il necessario" (ARISTOTELE, 1998).

Laddove l'una, la Storia, fornisce una visione del particolare, l'altra, la poesia, espone una visione dell'universale. Aristotele riconosce alla letteratura un amore per la conoscenza davvero grande: la definisce infatti nella *Poetica* "più filosofica", *philosophóteron*, e cioè maggiormente amante di sapienza, della Storia; e sostiene nella *Metafisica* che colui che ama il mito (*philómythos*), cioè il poeta, è anche, "in qualche modo", amante del sapere (*philósophos*).

Platone, insomma, afferma che la letteratura è, in fondo, menzogna; Aristotele è incline a vedere nella poesia una ricerca e un raggiungimento della verità.

Dunque, la letteratura mente o dice la verità? o dice la verità in quanto mente?

Partendo dalla commistione problematica di vero/falso presente nei testi letterari (e non solo), Eco, fin da *Opera Aperta* (1962), – ma soprattutto con *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994) e *Lector in fabula* (1979) – ha tentato di indagare lo statuto

finzionale-veritativo del mondo scritto, le strategie testuali messe in atto dall'Autore modello in una determinata storia, "le trappole del linguaggio" (BRESCIANI CALIFANO, 2011).

Problematizzando la relazione tra "i mondi possibili"[30] della letteratura e "il mondo storico di riferimento" (ECO, 1994), Eco ci mostra quanto siano labili e permeabili le frontiere di tali *mondi* e come in essi si sovrappongano, intercambiandosi, le nozioni di vero, verosimile, falso, menzognero.

Un primo esempio della possibile confusione tra "dominio semiotico e dominio ontologico" (LOZANO, 1991), tra il mondo finzionale della letteratura e il mondo reale degli *eventi* storici, è dato dalla credenza (ingenua) di alcuni lettori che ritengono *vero* ciò che è stato creato dalla immaginazione dello scrittore.

In una delle sue *Norton Lectures* tenute ad Harvard nel 1993, Eco racconta di quella volta che Alexandre Dumas padre si recò in visita al Castello di If, dove (nel romanzo) era stato incarcerato durante 14 anni Edmond Dantès, prima di diventare il Conte di Montecristo.

Veniva mostrata ai visitanti la *vera* cella del conte, mentre non veniva menzionato che in questa stessa fortezza erano stati rinchiusi, come prigionieri, personaggi storici, tra cui, tra gli altri, Honoré Mirabeau, cosicché Dumas scriverà nelle sue memorie: "Creare personaggi che uccidono gli storici è privilegio dei romanzieri. Il motivo è che gli storici evocano meri fantasmi, mentre gli scrittori creano persone in carne ed ossa" (ECO, 1994, p.78).

Certo, continua Eco, la maggior parte dei lettori prima di avventurarsi in un "bosco narrativo" generalmente accetta di sottoscrivere il patto finzionale con l'autore, quel tacito accordo che Samuel Coleridge chiamava *"suspension of disbelief"*.

Quando leggiamo storie di finzione, dunque, crediamo in cose che normalmente nella *realtà* riteniamo falsità o frutto di immaginazione e siamo spinti a ciò da una sorta di piacere estetico che nasce dal fascino incantatorio e affabulante della narrazione.

---

[30] Il mondo possibile della finzione, anche se quest'ultima può essere fantastica, utopica o controfattuale, non nasce come un'entità distaccata dalla realtà che lo ha fatto nascere, ma è parte reale di questa stessa realtà**.** In *Lector in fabula* (1979), in cui cita un passo delle *Città invisibili* di Calvino, Eco illustra questo legame in modo chiaro. Come, nella città di Fedora, gli abitanti hanno immaginato altre Fedora, modelli azzurri che il viaggiatore può vedere nelle sfere di vetro che si trovano nelle diverse stanze del palazzo, così "i mondi possibili come costrutti epistemici sono reali in quanto sono incassati, non solo sintatticamente, nel mondo reale che li produce. […] I possibili non sono paralleli, sono proporsizionalmente uno dentro l'altro, e ciascuno partecipa un poco della realtà del proprio contenitore" (ECO, 1979, p. 233).

> Sono abbastanza sicuro che alcune persone si emozionano davanti alla rivelazione del suicidio di Emma Bovary, invece pochissime (se pure ve ne sono) si sentono tristi o impressionati quando si rendono conto che un angolo retto misura novanta gradi. [...] Tale è, in fondo, il fascino di ogni narrazione, sia verbale o visiva: ci chiude entro i confini di un mondo e ci induce, in qualche modo, a prenderlo sul serio (ECO, 1994, p. 95).

Tuttavia, l'entrata nel mondo della *menzogna* finzionale e il ritorno alla *realtà* non sono così semplici e scontati, visto che, implicandosi e presupponendosi reciprocamente, le nozioni di falso/vero relative a ciascun mondo si relativizzano e si confondono, rendendo "i confini tra ciò a cui dobbiamo credere e ciò a cui non dobbiamo credere più sfumati e più ambigui di quanto si possa pensare" (ECO,1994, p. 37).

Ne *La Metamorfosi* di Kafka, Gregor Samsa si sveglia e si trova tramutato in un enorme insetto: evento straordinario che diventa accettabile per i discorsi intorno.

L'insetto viene descritto secondo la natura degli insetti che conosciamo e le dimensioni del racconto diventano così accettabili. Reali sono pure le reazioni di disgusto e di terrore, insomma, tutto ciò che segue non è frutto d'invenzione.

Nella narrativa riusciamo ad accettare che, dato un presupposto falso (un lupo che parla, un uomo trasformato in un insetto, etc.), se ne possa parlare prendendo a prestito dalla realtà tutto il resto.

Se il mondo finzionale attinge alla realtà e, in qualche modo ne dipende, anche il mondo reale interagisce continuamente con quello finzionale, ma in maniera più complicata, rendendo problematico lo statuto ontologico delle entità che fanno parte di tale mondo e il carattere aletico di molte delle asserzioni che possono essere fatte all'interno di esso.

Prendiamo, ad esempio, la caratteristica principale delle asserzioni di un'opera di finzione: esse, in quanto tali, proprio perché affermano cose inventate, mai verificate nel mondo reale, dovrebbero sempre afferire all'area semantica del falso e del mendace.

Tuttavia, non può essere messo in discussione che Anna Karenina si suicidò investita da un treno. Tutte le volte che leggeremo il romanzo di Tolstoy, Anna Karenina morirà suicida sotto un treno.

Quest'ultima è un'affermazione *de dicto* e non *de re*, ossia, è una asserzione non verificabile, ma assolutamente *vera* nel mondo possibile del romanzo.

Anche l'affermazione riguardante un personaggio storico realmente esistito "Napoleone è morto nel 1821 nell'Isola di Sant'Elena" è, in senso stretto, una

affermazione *de dicto*: il personaggio appartiene al mondo reale, ma l'affermazione che lo riguarda possiede un carattere veritativo più debole rispetto a quello romanzesco.

È, anzitutto, una affermazione che può essere revocata in dubbio dalla scoperta di nuovi documenti da parte degli storici, ma, soprattutto, la si può pronunciare sulla base indiretta di conoscenze culturali che fanno riferimento all'Enciclopedia, intesa come repositorio del sapere collettivo di una determinata epoca, sempre aperta a nuove aggiunte e revisioni.

Dunque, anche se c'è una indubbia differenza ontologica tra Napoleone e Anna Karenina, tuttavia, in una maniera alquanto paradossale, possiamo affermare che gli asserti romanzeschi, – falsi, ma assolutamente veri nel mondo della narrazione –, considerando il modo in cui vi prestiamo fede, li citiamo e ci riferiamo ad essi nella nostra vita di ogni giorno, sono indispensabili per chiarire cosa intendiamo per verità inconfutabile.

> Io preferirei dire che una asserzione è indubitalmente vera quando essa è tanto indubitabile quanto l'asserzione "Superman è Clark Kent" e viceversa. Il papa e il Dalai Lama possono discutere per anni sulla verità di un asserto come Gesù Cristo è veramente figlio di Dio, e persino sul fatto che il 6 maggio 1999 a Roma abbia piovuto o no, ma se sono persone sensate (e informate sui fatti) non potranno non convenire sul fatto che Superman sia la stessa persona di Clark Kent. E, dunque, per sapere se l'asserto "Hitler è morto in un bunker a Berlino" sia indubitabilemnte vero dobbiamo controllare se è tanto indubitabilmente vero quanto Anna Karenina è morta suicida sotto un treno. Così la funzione epistemologica degli asserti romanzeschi è che possono essere usati come cartina di tornasole per l'irrefutabilità di ogni altro asserto. Sono il solo criterio che possediamo per definire la verità (ECO, 1994, p. 123).

Le asserzioni che si riferiscono al mondo *storico-reale* non presentano, dunque, la stessa evidenza e la stessa necessità riguardo ai criteri di vero e falso.

La nozione di *verità*, infatti, si complica nel mondo reale, problematizzandosi oltre misura nell'epoca contemporanea in cui il rispecchiamento *naturale* tra ordine logico e ordine reale del mondo è divenuto problematico e oltremodo complesso.

Se viene meno l'identificazione della *res* con l'*intellectus*, allora crolla anche la possibilità di definire tutto il *reale* in un reticolo di connessioni gerarchicamente strutturate e la nozione stessa di *verità* sfuma nella pluralità delle sue interpretazioni contestuali, relativizzandosi rispetto ai differenti paradigmi epistemologici e ai sistemi di sapere che si sono avvicendati nel corso della Storia.

Certamente, noi pensiamo di conoscere per *esperienza* il mondo reale, e, in genere, ci sentiamo abbastanza sicuri sulla verità delle affermazioni che basiamo su di essa.

In realtà, anche la nozione di *esperienza* contiene la sua dose di scetticismo e incertezza, e, soprattutto, la conoscenza realizzata sulla base della nostra esperienza riguarda soltanto una piccola parte della nostra conoscenza del mondo, mentre deleghiamo ad altri la maggior parte di essa (ECO, 1994).

Qui Eco, secondo noi, affronta uno dei nodi cruciali di tutta la sua riflessione teorica, appaiando all'interno di uno stesso orizzonte ermeneutico-culturale i mondi *finzionali* della letteratura e quelli *veri* della realtà e della Storia, sulla base di un principio comune che li sottende entrambi, che è il "principio di Fiducia" (ne abbiamo accennato nel capitolo I).

Quella fiducia che abbiamo quando entriamo in un "mondo possibile" credendo vero – nell'ambito di quel mondo – quanto ci viene proposto da un autore, è la stessa fiducia con la quale ci affidiamo e crediamo vero quell'insieme di affermazioni sul mondo reale di cui non abbiamo mai esperienza diretta[31].

> In genere si pensa che solo nel mondo narrativo debba valere il principio di Fiducia, mentre nel mondo "reale" sia valido quello di "Verità". Eppure anche nel mondo reale il principio di Fiducia è tanto importante quanto il principio di Verità. Il modo in cui accettiamo la rappresentazione del mondo reale non è diverso dal modo in cui accettiamo la rappresentazione del mondo possibile rappresentato da un libro di finzione. Io faccio finta di sapere che Rossella abbia sposato Reth, così come faccio finta di sapere che Napoleone ha sposato Giuseppina. La differenza sta ovviamente nel grado di fiducia (ECO, 1994, p. 178).

La maggior parte del nostro sapere e della nostra conoscenza si basa, dunque, per Eco, sulla fiducia che diamo alla Enciclopedia, cioè, quel sapere massimale del quale posseggo solo una parte, ma a cui potrei eventualmente accedere, perché questo sapere costituisce come una immensa biblioteca composta di tutte le enciclopedie e libri

[31]"In un certo senso anche le nostre relazioni percettive funzionano per il fatto che concediamo fiducia ad un racconto precedente. Non percepiremmo pienamente ciò che è un albero se non sapessimo (e lo sappiamo perchè altri ce lo hanno raccontato) che è il frutto di una lenta crescita, e non è nato dalla sera alla mattina; questa certezza è parte del nostro "comprendere" che questo albero è un albero, e non un fiore. Potremmo dire che riteniamo sicuro il racconto sugli alberi perché ce lo raccontano persone che godono di un particolare prestigio e che sono gli scienziati. Tuttavia non è totalmente vero: anche il selvaggio che non sa o non sapeva nulla degli scienziati vede l'albero alla luce del racconto che ha ereditato dai propri antenati" (ECO, 1994, p. 123).

del mondo e tutte le raccolte di giornali o documenti manoscritti di tutti i secoli, sino ai geroglifici delle piramidi e alle iscrizioni in caratteri cuneiformi.

> Non è per esperienza che so che Napoleone è morto nel 1821, anzi se dovessi basarmi sulla mia esperienza non potrei neppure dire che sia esistito (anzi qualcuno ha pure scritto un libro per dimostrare che era un mito solare) (ECO, 1994, p.123).

La maggior parte delle affermazioni che possiamo fare sul *mondo* (includendo mondi possibili e mondi reali) ci rimandano al modello della Enciclopedia-biblioteca infinita, – concetto-limite e modello semiotico che include la totalità potenzialmente illimitata di segni e sistemi di segni, mai realizzabile *in acto* – in cui il sapere che in essa è contenuto si dà sempre nella forma testualizzata del Libro, anzi di libri che si riferiscono indefinitamente ad altri libri.

In realtà, Eco parla di "interpretazioni" del Libro-mondo:

> Interpretare significa reagire al testo del mondo o al mondo di un testo producendo altri testi. Sia la spiegazione del funzionamento del sistema solare nei termini delle leggi stabilite da Newton, quanto l'enunciazione di una serie di proposizioni riguardanti il significato di un testo dato, sono entrambi forme di interpretazione (ECO, 1990, p. 46).

Ed è la narrazione il primo dispositivo interpretativo e conoscitivo di cui l'uomo – in quanto soggetto socio-culturalmente situato – fa uso nella sua esperienza di vita.

Attraverso la narrazione, infatti, l'uomo conferisce senso e significato al proprio esperire e delinea coordinate interpretative di eventi, azioni, situazioni e, su queste basi, costruisce forme di conoscenza che lo orientano nel suo agire.

In effetti, le esperienze umane non rielaborate attraverso il pensiero narrativo-interpretativo non producono conoscenza funzionale al vivere in un contesto socio-culturale, ma rimangono, invece, accadimenti ed eventi opachi, assolutamente non comprensibili all'interno di un universo di discorso e di senso, in quanto non sono interpretabili in riferimento agli stati intenzionali dei loro protagonisti, né tanto meno sono collocabili all'interno di un *continuum* che le renda parte viva e vitale di una storia (personale o collettiva che sia) (ECO, 1994).

Restano, quindi, accadimenti ed eventi senza relazioni, privi di senso e di qualsivoglia significato sul piano culturale, personale, sociale e, di conseguenza, sono ineluttabilmente destinati all'oblio.

Una volta che si è deciso di collocare e spiegare l'intero sistema culturale e storico cui apparteniamo all'interno e nei termini di un paradigma ermeneutico-narrativo, è possibile, per Eco, operare distinzioni interne ai vari saperi che lo costituiscono sulla base di gradi differenti di finzionalità e parlare, ad esempio, di "narrative naturali e artificiali":

> Si ha la narrativa naturale quando raccontiamo una serie di eventi realmente accaduti, che il locutore crede siano accaduti, o vuol far credere (mentendo) che siano accaduti. Quindi è narrativa naturale il racconto che potrei fare su cosa mi è accaduto ieri, una notizia di giornale, o l'intera Storia del reame di Napoli di Benedetto Croce. La narrativa artificiale sarebbe rappresentata dalla finzione narrativa, la quale fa soltanto finta di dire la verità, o assume di dire la verità nell'ambito di un universo di discorso finzionale (ECO, 1994, p. 79).

Potremmo dire che la narrativa artificiale è strutturalmente più complessa di quella naturale e, in genere, presenta caratteristiche di finzionalità più esibite, come i segnali paratestuali, dal titolo alle indicazioni che, sulla copertina, ci indicano che si tratta di un romanzo.

A volte il carattere puramente letterario di un testo appare nelle dichiarazioni di poetica degli stessi autori, come nella *Storia vera* di Luciano di Samosata, che, nel secondo paragrafo, ci dice di aver "presentato con aria di verità e attendibilità bugie di varia specie" (ECO, 1994, p.80). Più spesso, però, i confini tra le diverse forme di narrativa appaiono più labili e difficili da sceverare.

Collocando sullo stesso piano le costruzioni finzionali di tipo propriamente *letterario* e le costruzioni finzionali in generale, Eco si riconnette a quel filone recente della nostra cultura, – ma che ha come suoi precursori Nietzsche e Vaihinger – che considera la narrazione una categoria culturale più ampia e un fenomeno universale dotato di "logiche proprie che producono e, al tempo stesso, articolano il senso umano e sociale dando una forma, dunque, consistenza e valore, all'esperienza collettiva e individuale" (MARRONE, 2007, p.45).

In diversi contesti disciplinari, dalla semiotica all'antropologia, dalla storiografia alla psicologia, dalla filosofia alle scienze cognitive, la dimensione narrativa ha assunto un ruolo che va ben oltre il campo umanistico-letterario: l'attitudine al racconto, esigenza nell'essere umano in tutte le epoche, è il modo basilare con cui organizziamo le nostre esperienze di vita e diamo ad esse forma e significato.

Si tratta, dice Eco, della "nostra attitudine a costruire la vita come un racconto".

> Uno psicologo come Jerome Bruner assume che anche il nostro modo normale di render conto dell'esperienza quotidiana prende la forma di una storia, e lo stesso accade con la *Historia rerum gestarum*. Artur Danto ha detto che "la storia racconta storie"; Hayden White ha parlato della storiografia come "artefatto letterario". Greimas ha fondato tutta la sua teoria semiotica sopra un "modello attanziale", una sorta di scheletro narrativo che rappresenta la struttura profonda di ogni processo semiotico (ECO, 1994, p. 59).

Eco, inoltre, riconnette la letteratura e la sua attitudine alla menzogna alla funzione del gioco. La finzione è, infatti, illusione, ma nel senso latino di *in-ludere*, termine che si riconnette a *lusus*/gioco e fa ambiguamente riferimento da un lato al carattere decettivo e ingannatore della simulazione ludica, dall'altro al suo potere creativo di modellare mondi e di accostarci alla verità sfaccettata della vita[32].

E leggendo le opere di finzione narrativa cerchiamo sempre, nel corso della nostra esistenza:

> una formula che dia senso alla nostra vita [...], una storia originaria che ci dica perché siamo nati e perché abbiamo vissuto. Talora cerchiamo una storia cosmica, la storia dell'universo, talora la nostra storia personale [...] Talora speriamo di far coincidere la nostra storia personale con quella dell'universo (ECO,1994, p. 173).

Come ci suggerisce Paul Ricoeur, il racconto è anche ciò che media la nostra esperienza del tempo, un'esperienza altrimenti incomprensibile e incommensurabile. Le trame inventate dall'uomo possono essere viste come il mezzo privilegiato grazie al quale gli esseri umani ri-configurano la loro esperienza temporale, che tipicamente è "confusa, informe e, al limite, muta" (RICOEUR, 1987).

Anche per Kermode la narrativa è un metodo basilare per organizzare il flusso grezzo dell'esperienza temporale in una forma coerente: "Per il tempo non valgono le definizioni di 'scorza' e 'apparenze' concrete, il tempo non può essere considerato il magazzino del contingente; esso, perciò, viene umanizzato attraverso finzioni di ordinata successione e fine" (KERMODE, 2004, p. 139).

[32]"Passeggiare per un mondo narrativo ha la stessa funzione che riveste il gioco per un bambino. I bambini giocano con bambole, cavallucci di legno o aquiloni per familiarizzarsi con le leggi fisiche e con le azioni che un giorno dovranno compiere sul serio. Parimenti leggere un racconto significa fare un gioco attraverso il quale si impara a dare senso alla immensità delle cose che sono accadute e accadono e accadranno nel mondo reale. Leggendo romanzi sfuggiamo all'angoscia di dire qualcosa di vero sul mondo reale. Questa è la funzione terapeutica della narrativa e la ragione per cui gli uomini, dagli inizi dell'umanità, raccontano storie. Che è poi la funzione dei miti: dar forma al disordine dell'esperienza" (ECO, 1994, p. 123).

In questo senso, allora, *fiction* e Storia costruiscono intrecci che mettono ordine nel fluire caotico degli eventi, stabilendo legami tra passato, presente e futuro, fornendo così di significati la pura e semplice cronicità.

Sia la *fiction* che la storiografia organizzano il tempo in maniera tale che da una mera successione di eventi si genera una "interconnessione di parti tutte mutuamente implicate e condizionate nel tutto" (KERMODE,2004, p. 51).

La finzione narrativa, dunque, ci offre la possibilità di organizzare l'esperienza in maniera coerente e armonica, secondo l'asse passato-presente-futuro, in modo che noi, che siamo gettati *nel mezzo*, possiamo saldare e ricomporre il flusso caotico degli eventi nel racconto della nostra storia individuale e collettiva.

Il racconto che facciamo di noi stessi e la ricostruzione della nostra memoria in forma di storia si intreccia sempre in maniera consustanziale con il racconto della Storia *tout court* a cui prendiamo parte: "nessuno vive nell'immediato presente, tutti colleghiamo cose ed eventi mediante il collante della memoria, personale e collettiva (storia o mito che sia)" (ECO, 1994, p.123).

> Questo intrico di memoria individuale e collettiva allunga la nostra vita, sia pure all'indietro, e fa balenare davanti agli occhi della mente una promessa di immortalità. Godere di questa memoria collettiva (attraverso i racconti degli anziani e i libri) ci pone un poco nella condizione di Borges davanti al punto magico dell'Aleph: in qualche modo nel corso della nostra vita noi possiamo rabbrividire con Napoleone per un levarsi improvviso del vento dell'Atlantico su Santa Elena, gioire con Enrico V per la vittoria di Azincourt, soffrire con Cesare per il tradimento di Bruto. Allora è facile capire perché la finzione narrativa ci affascina tanto. Ci offre la possibilità di esercitare senza limiti quella facoltà che noi usiamo sia per percepire il mondo sia per ricostruire il passato (ECO, 1994, p. 123).

In questo senso, le riflessioni di Eco si avvicinano a quelle di Todorov (1995), che, impegnato ad indagare il problema delle identità culturali e della dimensione storica della costruzione dell'Altro, fa alcune interessanti osservazioni sulla permutabilità dei racconti *storici* e di quelli *letterari* e sulla loro confluenza, lungo i secoli, nella costruzione di quella ipostasi finzionale, cui diamo il nome di Storia[33].

---

[33] Todorov riconosce espilicitamente la superiorità della letteratura sulla Storia e cita le riflessioni scettiche di Valery sulla incapacità della Storia di attingere una vera conoscenza, che lo studioso bulgaro condivide appieno: "tutta la Storia è un falso, e per conseguenza è inutile. Non ho mai subito la seduzione della Storia". E, per avvalorare questa sua affermazione, Valery allega che "tutto quello che ci hanno raccontato su Waterloo è *falso*, perché sono stati i proiettili di Shapernell [..] a vincere la battaglia; una verità che non si trova nei libri di Storia, bensí nella *Certosa di Parma* di Stendhal, in cui si descrivono alzarsi dal campo di battaglia di Waterloo alti schizzi di terra che potevano essere causati solo da questi nuovi proiettili e non dai normali fucili" (VALERY,1962 apud TODOROV, 1995, p. 119) per cui "ecco

Come riprova, lo studioso bulgaro torna su un suo tema di lavoro per smantellare il fondamento di una verità, che non è tale, scrivendo: “Ogni bambino sa che Colombo ha scoperto l’America: eppure si tratta di una proposizione ricca di finzioni” (TODOROV, 1995, p.130).

> Nonostante tutto risulta singolare come avendo “scelto” Colombo come “scopritore”, poi abbiamo dato alla terra da lui “scoperta” il nome di America, cioè di un altro navigante, a lui posteriore, che è Amerigo Vespucci. Perché America e non Colombia? (TODOROV, 1995, p.130).

Il filo della dimostrazione, passando in rassegna vari e poco noti dettagli, porta a concludere che la scelta della paternità nominale attribuita ad Amerigo derivi da una causa letteraria. “Colombo scrive documenti, Amerigo letteratura”: questa frase sintetizza il portato dell’analisi di Todorov, che sancisce il carattere letterario del vantaggio di Amerigo su Colombo.

Un vantaggio riconosciuto alla superiorità del narratore e alla condanna dello storico, incapace di condire il racconto con “particolari gustosi” e di trasfigurare la realtà dei fatti e la loro mera cronaca con le affabulazioni della invenzione letteraria[34].

In fondo, non dice cose differenti il vescovo Ottone di Frisinga quando rimprovera Baudolino, nell’omonimo romanzo di Eco, di essere un mentitore, ammonendolo, ma approvandolo al tempo stesso:

> Ma non credere che io ti rimproveri. Se tu vuoi diventare un uomo di lettere e scrivere un giorno delle *Historie*, devi anche mentire e inventare delle storie, altrimenti la tua *Historia* diventerebbe monotona. Ma dovrai farlo con moderazione. Il mondo condanna i bugiardi che non fanno altro che mentire sulle cose infime e premia i poeti che mentono sulle cose grandissime (ECO, 2000, p. 234).

Non importa, insomma, che una vicenda sia vera, importa che sia ben raccontata e verosimile. Il *falso* verosimile della letteratura soppianta la *verità* della Storia e avalla la teoria della contiguità tra le due.

---

dunque, che, ancora una volta, un romanzo dice una verità che i libri di storia non dicono” (TODOROV, 1995, p. 119).

[34] Le relazioni di cui Amerigo è il personaggio principale sono scritte meglio delle lettere di Colombo. Non è, dunque, la scoperta intellettuale che celebra l’attribuzione del nome, ma [...] la qualità letteraria.[...] Amerigo sollecita il suo lettore inducendo una certa distanza tra se stesso in quanto narratore e se stesso in quanto personaggio; lo invita così ad insinuarsi nello spazio, così aperto, riservandogli anche la possibilità di provare una certa superiorità rispetto ai viaggiatori. Piuttosto che evocare le sofferenze patite durante il viaggio, le evoca mediante preterizione. Allo stesso modo quando deve giustificare le proprie decisioni fa appello alla esperienza che il lettore può avere in comune con lui.

Se la verità non è la serie casuale di fenomeni che si offrono alla nostra osservazione, ma risiede nella loro *ratio* profonda, chi inventi una verità superiore, noumenica, starà dicendo falsità? Ovvero, il verosimile è più vero del vero? E, dunque, la letteratura è superiore alla Storia[35]?

III.2 La forza del falso e le *serendipities* della Storia

In una prolusione pronunciata presso l'università di Bologna nel 1994 e intitolata *La forza del falso*, poi ripubblicata nella collettanea *Sulla letteratura* (2002), Eco ha sottolineato la profonda incidenza del falso, tanto nel guidare le azioni umane, quanto nell'istituzionalizzazione della Storia: verità temporanee, forzate falsità, o credenze semplicemente errate hanno mostrato un potere di attrazione tale da determinare eventi e caratterizzare intere epoche.

La Storia è, anzitutto, a chi la guardi *sub specie aeternitatis*, un perenne "teatro dell'illusione", il sorgere e l'eclissarsi incessante di visioni del mondo differenti, il relativistico avvicendarsi di idee, opinioni, credenze, fedi – vere per alcuni e false per altri –, trasformatosi spesso, nel procedere del suo corso, in lotta, affermazione di sé e del proprio punto di vista, "con ciò condizionando notevolmente l'evoluzione storica dell'uomo" (ECO, 2002, p. 294)[36].

Ma la Storia è anche terreno di casualità e di coincidenze apparentemente fortuite, costellata di *serendipities*[37] che ne hanno deviato più volte il cammino, determinando successioni di eventi non previsti e svolte inaspettate: si tratta di invenzioni casuali, scoperte scientifiche ottenute nel dimostrare teorie erronee, ma anche notizie, nozioni, documenti rivelatisi poi falsi, che, però, hanno avuto credibilità per secoli, influenzando scelte di sovrani, scienziati, geografi, etc.

---

[35] Anche Leonardo Sciascia riconosce la superiorità della letteratura sulla Storia, in quanto *super partes*, non manipolata dai pregiudizi e dal troppo angusto e ottuso obiettivo contingente – anche politico - della Storia. "Per quanto mi riguarda scopro nella letteratura quel che non riesco a scoprire negli analisti più elucubranti, i quali vorrebbero fornire spiegazioni esaurienti e soluzioni a tutti i problemi. Sì, la storia mente e le sue menzogne avvolgono di una stessa polvere tutte le teorie che dalla storia nascono". E ancora: "Che cosa è la letteratura? forse un sistema di oggetti eterni, che variamente, alternativamente, imprevedibilmenete splendono, si eclissano, tornano a splendere ed a eclissarsi – e così via - alla luce della verità" (SCIASCIA,1991, p.23).

[36]"Dunque, siccome molti nel corso della storia hanno agito credendo a quello che qualcun altro non credeva, è giocoforza ammettere che per ciascuno, in misura diversa, la Storia è stata in gran parte il Teatro di un'Illusione" (ECO, 2002, p. 294).

[37]Torna qui la nozione di serendipità, che come abbiamo visto nel cap.I, è una caratteristica del metodo di conoscenza abduttivo (congetturale, ipotetico, intuitivo, creativo, spesso casuale nei risultati) elaborato da Peirce e riproposto da Eco. La Storia dell'umanità intera è, per Eco, costellata di invenzioni casuali, scoperte scientifiche ottenute, spesso, nel dimostrare teorie false ed erronee.

La causa di molti di questi eventi risiede in quel potere catalizzante e seduttivo del falso, nella forza affabulante dei suoi *racconti*, che si presentano spesso in maniera più credibile dei fatti realmente accaduti.

Falsificazioni, racconti menzogneri e letteratura sempre si intrecciano nella storia individuale e collettiva in modo inestricabile e traggono alimento dal "desiderio tutto umano di cadere nell'illusione, così da far fronte alla cruda realtà di una natura scomoda, indifferente e insensibile e di un mondo troppo complesso e indecifrabile" (ECO, 2002, p. 295)[38].

Più che celebrare il potere fascinatorio del falso nella Storia, Eco ci rimanda ancora una volta alle radici letterarie e mitopoietiche di esso; molti dei *falsi* che l'umanità ha creduto *veri* per molto tempo, hanno avuto il merito di proporre formulazioni teoriche narrativamente verosimili, in quanto "più della realtà quotidiana o storica, che è ben più complessa e incredibile, sembravano spiegare bene qualche cosa che altrimenti era più difficile da comprendere" (ECO, 2002, p. 319).

Le storie false sono, prima di tutto, storie e le storie, come i miti, sono di per sé persuasive.

Ecco che, allora, luoghi immaginari, entità inesistenti, teorie pseudo-scientifiche, mitologie occulte e geografie fantastiche hanno fatto parte della nostra visione del mondo per secoli, figurando sui libri di Storia e sulle enciclopedie.

Potremmo ricordare molte storie *false*, per esempio il mito della *Terra Australis*, l'immenso continente che avrebbe dovuto estendersi lungo l'intero circolo polare artico e l'Antartica subtropicale: la ferma convinzione che questa terra esistesse (rafforzata da innumerevoli mappe in cui il globo appariva circondato, a sud, da una larga striscia di terra) spinse navigatori di molti Paesi, per almeno tre secoli, a cercare di esplorare i mari del sud e persino l'Antartica.

E cosa dire dell'idea dell'Eldorado e della fonte della giovinezza che spinse invasati, coraggiosi eroi a esplorare le due Americhe? Oppure dello stimolo che la

---

[38] Nell'atto di raccontare c'è la creazione del *Mondo* e, contemporaneamente, la sua mistificazione**.** Non a caso la parola inglese *fiction*, così come quella italiana *finzione* (anche se semanticamente non del tutto coincidente con quella inglese), deriva dal latino *fingere* e può rivestire il triplice significato di "modellare, immaginare, simulare". *Fingere* è, nel mondo antico, principalmente, la pratica del modellare una statua, ma anche l'originaria attività degli dei che hanno creato il mondo. Le lingue moderne ci segnalano uno slittamento semantico rispetto al latino: per noi fingere e finzione presuppongono un'alterazione della realtà, una sua contraffazione. La finzione avrebbe, allora, uno statuto perennemente ambiguo, oscillando tra l'opera di creazione e l'artificiosità dell'inganno, tra la rappresentazione mimetica della realtà e la sua estetizzazione falsificante e occultante.

chimica ricevette al tempo dei suoi albori dalle allucinazioni ispirate alla fantomatica pietra filosofale?

Dall'ipotesi tolemaica al mito del prete Gianni, dalla confraternita dei Rosacroce alla teoria della terra vuota di Bender e Neupert, fino alla donazione di Costantino (tutti falsi oggi storicamente confutati), simili credenze hanno avuto un

> credito tale da soggiogare i sapienti, far nascere e crollare gli imperi, ispirare i poeti (che non sempre sono testimoni della verità), spingere gli esseri umani a sacrifici eroici, all'intolleranza, al massacro, alla ricerca del sapere. Se ciò è vero, come non affermare che esista una Forza del Falso? (ECO, 2002, p. 294).

La realtà storica appare, così, il prodotto dell'immaginazione di scrittori, esploratori, falsari, navigatori, giornalisti, para-surrealisti, indovini, personaggi noti o assolutamente oscuri.

Anche nel più recente saggio *Storia delle terre e dei luoghi leggendari* (2013), Eco ci mostra i percorsi sotterranei con cui tanta gente "ha veramente creduto che esistessero o fossero esistiti, da qualche parte, città misteriose, interi continenti scomparsi: Atlantide ha attirato menti non deliranti, Shamballa ha prodotto geografie 'spirituali', Shangri-La finzioni narrative" (ECO, 2013a, p. 47)[39].

Nel Medioevo, ad esempio, geografia e teologia si incontravano sul terreno comune di una realtà eminentemente *spirituale* e di un mondo popolato di significati, rimandi, sovrasensi, in una natura in cui un ippogrifo era *reale* e *vero* quanto un leone, perché, come quello, era segno, esistenzialmente trascurabile, di una verità superiore.

Per non parlare, poi, di come i viaggiatori dell'epoca medievale intraprendessero i loro viaggi portandosi dietro i propri modelli e filtri culturali, con i quali *vedevano* ed interpretavano il mondo, in un intimo connubio di esperienza e trasfigurazione fantastica, desiderio di conoscenza e orizzonte onirico.

La loro preparazione al riguardo era prevalentemente di tipo libresco e letterario, intrisa di luoghi comuni e di stereotipi aprioristici, leggendari, favolosi; le terre più lontane dell'Asia, ad esempio, secondo le secolari biblioteche del mondo occidentale, erano il ricettacolo delle più sbalorditive stranezze della natura, incomuni

[39] Molti sono luoghi che ritroviamo in alcuni romanzi di Eco: le mappe di Lattanzio e Cosma, il Sambatyon e il regno del Prete Gianni costituiscono le immaginifiche coordinate geografiche in cui si muove *Baudolino* nell'omonimo romanzo e ci restituiscono un Medioevo fantastico, gremito di falsi e di leggende capaci di muovere la Storia.

scenari esotici che si popolavano, per gli occhi di un europeo di quei secoli, di *mirabilia* e di *monstrua.*

L'atteggiamento prevalente di Marco Polo, ad esempio, durante i suoi viaggi verso Oriente, era quello di ricondurre realtà e fenomeni *nuovi* ed inediti ad una griglia letteraria, spesso immaginale e letteralmente *meta-fisica*; ad una conoscenza, pertanto, in gran parte metatestuale e metaforica, ma che, secondo gli schemi di pensiero tipici dell'epoca, rivendicava precise capacità ermeneutiche, esplicative, esemplificanti.

Sorto dagli apporti di due autori lontani per formazione e cultura, Polo e Rustichello, il *Devisement dou monde*, più noto come *il Milione*, è, allo stesso tempo, cronaca di viaggio e opera dalle pretese letterarie, in cui i referti autoptici si mescolano con conoscenze di ascendenza libresca, i dati raccolti per esperienza diretta *in partibus Orientis* si intrecciano col repertorio tradizionale delle meraviglie indiane, in una stretta giunzione di *facta* e *ficta*.

Sarà questo testo ad ispirare Cristoforo Colombo nella sua navigazione verso le *Indie*[40]: la *scoperta* delle Americhe risulta non essere altro che la storia di una percezione, letteraria e visionistica, prima che geografica, realizzata per caso (sarebbe questo un caso di serendipità), sulla base di teorie cosmologiche, geografiche e cartografiche erronee, ma ritenute *vere* per molti secoli.

> E che dire del ruolo svolto dallo scorrettissimo sistema tolemaico? Non solo a proposito della struttura del Paradiso di Dante, ma anche nella guida dei navigatori fenici, di Erik il Rosso e, ancora una volta di Colombo. Non solo, grazie a questo sistema il mondo fu suddiviso in meridiani e paralleli, gli stessi che anche ora ci sono così utili (BETTETINI, 2001, p.187).

Un esempio, poi, di come il falso retroagisca anche sulle idee del passato contribuendo a forgiare una immagine *falsata* di una data epoca è la credenza della piattezza della terra, attribuita dagli storici dell'Ottocento positivista, agli uomini del Medioevo.

Chi ha detto che la Chiesa ostacolasse l'idea della rotondità della terra?

---

[40] Secondo una testimonianza del figlio di Colombo, Fernando, il padre aveva due libri nella biblioteca di bordo, uno dei due era *Il Milione* di Marco Polo, l'altro era un un libro di viaggi immaginari del mondo classico redatto da *John of Mandeville*, che non si mosse mai da Oxford, non uscì dalla biblioteca e li stilò una sorta di regesto di tutti i libri dell'antichità, da Erodoto in poi, fino ai grandi enciclopedisti medievali, Isidoro di Siviglia,etc.

È vero che Lattanzio, autore latino cristiano del IV secolo, descrive la terra come un tabernacolo, perché trova inconcepibile l'esistenza di uomini costretti a camminare *a testa in giù* in una ipotetica terra rotonda e tutta abitata.

Ed è vero che, due secoli dopo il geografo bizantino Cosma Indicopleuste scrive di un universo rettangolare, guarnito di un arco che copre il *piatto* pavimento della terra.

Ma questi testi, proposti nell'Ottocento come segno della pervicace antiscientificità del pensiero medievale, non erano affatto presi in considerazione dalla cristianità medievale, che non si occupò dell'idea di Lattanzio e che non conosceva l'opera di Cosma, riscoperta e ripubblicata solo nel 1706.

I Padri conoscevano, piuttosto, il parere degli antichi, quasi unanimi nel giudicare la forma della terra, da Pitagora ad Archimede, da Parmenide a Tolomeo stesso, e avevano casomai la difficoltà di unire questa idea a quella suggerita da alcune pagine della Scrittura, che richiamano la forma del tabernacolo, di un cielo *srotolato* sulla terra, di confini che sembrano bordi di una piattaforma.

Ma questo non sembrava costituire un problema per l'ermeneutica dei Padri latini e greci: forse la Bibbia non andava letta come una grande allegoria? E, soprattutto, forse che un argomento come la forma della terra poteva occupare le diatribe di chi doveva per esempio impegnarsi a trovare le vie di salvezza per le anime e a indagare la profonda essenza di Dio?

Così Agostino (ripreso poi da Galileo nella Lettera a Cristina Lorena: "Le Scritture insegnano come si vadi al cielo" e non "come vadi il cielo") e così Isidoro di Siviglia, che addirittura si lancia nel calcolo della lunghezza dell'Equatore (forse una terra piatta possiede un equatore?). Così Dante che esce dal tunnel e si ritrova ai piedi del Purgatorio, ma dall'altra parte di una terra perlomeno tondeggiante, e così anche Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, Ruggero Bacone ed Egidio Romano, Nicola Oresme e Giovanni Buridano.

Perché allora gli studiosi cattolici ostacolavano Colombo nella sua impresa? Perché avevano ragione: ritenevano, ammesso e non del tutto concesso, che la terra fosse tonda, che sarebbe risultata comunque troppo vasta per essere circumnavigata dalle caravelle. Lo ritenevano in base a precisi calcoli astronomici, ed avevano ragione.

Colombo, invece, a torto, sosteneva di poter riuscire nell'impresa, e partì. La terra non fu circumnavigata (come prevedevano gli studiosi), ma Colombo *scoprì* l'America (come non prevedeva nessuno).

"Nonostante fossero nel vero, i sapienti di Salamanca sbagliavano; e Colombo, che si sbagliava, perseguendo con cieca fede il suo errore, provò essere nel vero, grazie alla serendipità" (ECO, 2002, p.319).

Può darsi che anche nel futuro di rivelino errate e false molte delle concezioni e opinioni che sostanziano l'attuale visione del mondo e fanno parte della nostra Enciclopedia del sapere.

Quest'ultima, deve, pertanto, essere sottoposta a periodiche revisioni e riscritture (ECO, 2002), anche se la "Comunità", che Peirce vuole come supremo giudice del processo di verificazione degli eventi storici, agisce con lentezza, collettivamente, pubblicamente, quindi, è sempre in ritardo e non è, per definizione, libera da influenze ideologiche.

Si prenda il famoso falso della Donazione di Costantino. Si trattava di un documento, che forse era stato confezionato solo come esercizio retorico di imitazione di stili diversi di varie epoche, probabilmente nella cancelleria papale dell'VIII secolo, ma per tutta l'età medievale è stato ritenuto *autentico*, legittimando il sorgere del potere temporale dei papi e dello Stato pontificio, di cui è nota la storia e l'influenza sulle storie altrui.

Un altro famoso falso, questa volta nato come tale, è la lettera del prete Gianni, compilata probabilmente alla corte di Federico Barbarossa, come documento anti-bizantino: in essa un ipotetico *rex-sacerdos*, di nome *Johannes*, descrive le meraviglie del suo regno, situato ad Oriente, ai confini della terra, dove gli uomini hanno cibo in abbondanza e vivono cinquecento anni, continuando a ringiovanire ogni cento anni, grazie ai benefici dell'acqua di una magica fonte, e, soprattutto, sono sinceri, fedeli, devoti, poiché nel regno del prete Giovanni, "il vizio non ha potere".

La lettera, ancora tradotta e copiata nel Seicento, poteva legittimare le spedizioni verso Oriente: come non desiderare di ricongiungersi a un così santo regno, eliminando gli infedeli che si frapponevano tra l'occidente e l'estremo oriente? Come non sperare di trovare nel prete Gianni un alleato per la riconquista dei luoghi santi, caduti in mani mussulmane?

Il mondo cristiano aveva trovato un alibi per procedere alla colonizzazione dell'Asia prima, dell'Africa poi, in nome dell'invito del prete Gianni a visitare il suo regno e a riunire tutta la *Christianitas*.

Ci sorprende, oggi, la persistenza lungo i secoli di tali falsificazioni e l'*ingenuità* delle credenze degli uomini di quell'epoca, disposti a prestar fede a documenti dagli

evidenti segni di contraffazione, che non avrebbero retto anche alla più superficiale delle analisi filologiche attuali.

Ciò pone il problema della relatività storica del falso e delle falsificazioni.

> La cultura moderna nutrita di filologia sa che nel Medioevo sono state commesse molte falsificazioni. Ma il Medioevo lo sapeva? Possedeva il concetto di falsificazione? E se lo possedeva era affine al nostro? (ECO, 2007, p. 227).

Falsi documenti, falsi lettere, falsi diari, falsi viaggiatori "intessono in modo talmente fitto la storia occidentale da costituire una sorta di filo rosso di quell'oggetto magmatico e sfuggente che convenzionalmente chiamiamo identità, al punto che agli occhi dello storico, la costruzione di documenti artificiosi appare spesso più significativa e interessante delle fonti autentiche" (ECO, 2007, p.97).

A volte si tratta di modificare gli equilibri geopolitici, più spesso e più prosaicamente di procurarsi un illecito guadagno – "retrodatare, confermare, o semplicemente inventare fondazioni, diritti di possesso di terre, privilegi fiscali, esenzioni giurisdizionali" (ECO, 2007, p. 227).

La falsificazione/manipolazione della verità può riguardare, a volte, il contenuto del documento stesso, che in sé non è contraffatto. Il più importante strumento di lotta politica nella Bisanzio medievale era quello della diffamazione: il documento non è falso, ma dice delle falsità.

Spesso la falsificazione può riguardare lo stesso prototipo, oggetto di imitazione e di contraffazione. Basti pensare, continua Eco, ai numerosi casi in cui a essere falsa è la copia di un originale inesistente, come è il caso, ad esempio, dei *Canti di Ossian*, di cui si è invaghita mezza Europa, in quel Settecento così prodigo di avventurieri come di falsari.

Parimenti falsate, ma non false, sono le carte geografiche sulla rappresentazione addomesticata, come fattore di identità.

Nella costruzione di quella che possiamo definire una vera e propria *fenomenologia del falso*, coniugando attenzione filologica e fantasia, passione per il dettaglio e consapevolezza della sottile dialettica oppositiva e integrativa che unisce la falsità alla verità, Eco ci obbliga a confrontarci con una molteplicità di forme e di identità del falso, dalle manipolazioni alle copie, dai plagi ai *pastiches*, dai *facsimile* ai testi spuri, apocrifi, pseudo.

In ognuna di queste occasioni il metodo della falsificazione sarà differente, poiché il falso, ci avverte Eco, si iscrive in prima istanza – lo si attui per motivi ideologici, politici, economici – , nell'orizzonte di attesa dei fruitori, nel loro gusto che si attesta e cambia nel tempo, determinando le scelte del falsario.

Se la falsità si misura con il criterio delle sue intenzioni, e non sempre le falsificazioni sono coscientemente dolose, la *facies* della menzogna e del falso che più ha generato eventi gravidi di conseguenze tragiche per l'umanità, è stata quella che ha a che fare con la simulazione/dissimulazione ingannosa e disonesta della manipolazione di documenti falsi, ma anche con la calunnia e l'inganno al fine di pregiudicare gli altri e di *costruire* nemici, nonché con la psicologia paranoide dei complotti (di cui parleremo nel capitolo VI).

Così la lettera del prete Gianni, abbiamo visto sopra, è servita per l'espansione del mondo cristiano verso Africa e Asia; ad un falso famoso come i *Protocolli di Sion* dobbiamo la diffusione e giustificazione dell'ideologia antisemita in Europa e l'ispirazione del *Mein Kampf* di Hitler, e così menzogne e falsificazioni furono alla base degli scontri ideologici della rivoluzione francese, della guerra in Iraq, e più in generale, di tutte le guerre di religione.

"Quando un'idea riesce a diffondersi, quando diventa patrimonio collettivo e condiviso, essa acquisisce una vita quasi autonoma e influisce sul mondo come un qualsiasi evento reale" (ECO, 2002, p. 34).

Infine, conclude Eco, vista la difficoltà ad incontrare sistemi di verificazione che ci permettano di distinguere i racconti veri da quelli falsi, non ci resta che un atteggiamento di dubbio metodico e di (kantiana) scepsi critica nei confronti degli stessi "racconti che ora teniamo per veri" (ECO, 2002, p.300).

Riconoscere che la Storia si è ispirata a tanti racconti che ora definiamo falsi dovrebbe farci stare costantemente all'erta, tenerci pronti a mettere in dubbio proprio le storie che consideriamo vere.

Perché non dubitare, allora, – come fa Jean François Gautier nel suo libro intitolato *L'Univers esiste-t-il?* (1994) – dell'esistenza stessa dell'universo?

> E se quest'ultimo fosse un concetto come l'etere cosmico, il flogisto, la cospirazione dei Savi anziani di Sion? E se la storia del *big bang* fosse un racconto altrettanto fantasioso di quello gnostico che voleva l'universo nato dal *lapsus* di un Demiurgo maldestro? (ECO, 2002, p. 323).

Dal punto di vista filosofico, i ragionamenti di Gautier sono sensati.

L'idea di universo, come totalità del cosmo, è un'idea che viene dalle più antiche cosmografie, cosmologie e cosmogonie. Ma è possibile descrivere, come se lo si stesse vedendo dall'alto, qualcosa in cui si è di fatto contenuti, di cui si è parte integrante e senza il quale non possiamo esistere?

Possiamo parlare dell'inizio dell'universo, anche se una nozione temporale come quella di *inizio* deve avere come parametro di riferimento un orologio, mentre l'universo è l'orologio di se stesso e non può essere confrontato con qualcosa di esterno a esso?

In un certo momento storico, alcune persone considerarono l'ipotesi che il sole non girasse intorno alla terra folle e deplorevole quanto quella che l'universo non esista.

Faremmo dunque bene a tenere la nostra mente aperta e pronta per il momento in cui la comunità degli scienziati annuncerà che l'idea di universo è stata solo un'illusione, proprio come l'idea della terra piatta o la teoria della terra al centro dell'universo.

III.3 Falsificazione, letteratura, parodia e Storia

Scriveva George Bataille: "È chiaro che il mondo è puramente parodico, ossia che ogni cosa che si guarda è la parodia di un'altra, oppure la stessa cosa in forma deludente" (BATAILLE, 1967, p. 37).

La Storia stessa, per un altro grande scrittore come Borges, è una infida trama intessuta di "menzogna, falso, plagio e parodia cosmica" e, quest'ultima, come gli specchi, è la indebita duplicazione e moltiplicazione della realtà, la copia sbiadita del suo modello (perduto o dimenticato), la sua maliziosa falsificazione, ma anche la beffa di tale falsificazione, il suo contro-canto poetico.

Senza arrivare ad una *ontologia della parodia* come fa Borges, e attenendoci alla fenomenologia letteraria, si può dire, come fanno Almansi e Fink (1976), che "scrivere è un fingersi diversi da ciò che si è, uno scrivere tra virgolette, in citazione, sulle spalle o a spese della tradizione" (ALMANSI; FINK, 1976, p.V) e, dunque, la scrittura è sempre una forma di parodia, in quanto non è mai autenticità, non coincide mai con la vita, ma è sempre nei suoi dintorni, o, – conformemente ad uno dei significati della parola greca *parodia* –, è sempre "presso" (*parà*), un canto (*odè*) che le somiglia, "con invisibile *tongue-in cheek* dove la scrittura si vuole seria, con visibile ammicco dove la si vuole scherzosa" (ALMANSI; FINK, 1976, p.V).

In fondo, gli scrittori sono un po' tutti come gli immortali personaggi di Flaubert, Bouvard e Pecuchet, eterni copisti e, al tempo stesso, sublimi comici, il cui comportamento profondamente ridicolo designa per l'appunto la verità della scrittura, quella secondo cui lo scrittore può soltanto imitare un gesto sempre anteriore e mai originale.

La funzione della parodia e del rifacimento è stata segnalata da tempo da critici e teorici come uno dei grandi fattori costitutivi del fare letterario. Basti pensare al percorso teorico di Bachtin, che riconosce nel riso e nella parodia un punto di vista particolare "che percepisce la realtà in modo diverso, ma non per questo meno importante (anzi forse più importante) di quello serio" (BACHTIN, 1984, p. 23).

E già i formalisti russi ravvisavano nella letteratura un plagio di se stessa, giacché frutto di un costante rapporto dialettico con i testi precedenti:

> Un'opera d'arte viene percepita sullo sfondo di altre opere d'arte ed associandola ad esse. La forma di un'opera d'arte è determinata dal rapporto con altre forme esistenti prima di essa [...] Non solo la parodia, ma in genere ogni opera d'arte viene creata come parallelo e antitesi di un qualche

> modello. Una nuova forma appare non per esprimere un nuovo contenuto, ma per sostituire una forma vecchia che abbia ormai perduto il proprio valore artistico (SKLOVSKIJ, 1998, p.23).

In quel bell'esempio di parodistica comparata, *Quasi come* (sottotitolo: parodia come letteratura/letteratura come parodia), pubblicata da Bompiani nel 1976, su suggerimento di Umberto Eco, i già citati Almansi e Fink, tracciano un originale percorso tra autori e testi della tradizione letteraria italiana, visti attraverso la lente deformante e *falsificante* della parodia, analizzata e declinata in diverse forme: c'è il "falso perverso" che gronda malizia, il "falso consacrante" in cui l'ammirazione si fa atto dissacrante, pur affermando i diritti di uno stile ormai diventato modello e codice, il "falso innocente" in cui l'autore mostra la propria debolezza di manierista maldestro, il "falso sperimentale", dove più che imitare qualcuno si imita il movimento stesso della letteratura, e si intravedono terre incognite dello stile (ALMANSI; FINK, 1976, p. V)[41].

Tra il "falso perverso" e il "falso sperimentale" si collocano quei "veri e propri esercizi di falsificazione letteraria" (ECO, 2013b, p.7) raccolti in *Diario minimo*, che contengono una serie di testi scritti da Eco dal 1959 al 1961, la cui continuazione è il *Secondo Diario minimo* del 1992.

Ispirandosi ai *Miti d'oggi* di Roland Barthes, gli interventi che vi compaiono sono *boutades* ironiche riferite all'attualità, imitazioni parodiche di classici della letteratura, ma anche puri *divertissements* senza scopi didascalici, all'insegna del palazzeschiano "lasciatemi divertire", dove vanno a braccetto scatologia, paradossi patafisici e esperimenti oulipiani e il buffo carnevalesco e il riso rabelaisiano convivono con la sottile e colta ironia del goliardico accademico.

Insomma, "cose poco serie", ma sempre tenendo presente che "una delle prime e più nobili funzioni delle cose poco serie è di gettare un'ombra di diffidenza sulle cose troppo serie (ECO, 2013, p. 8).

Si tratta, a detta di Eco, di testi in cui a prevalere è l'artificio di una scrittura falsificante, in cui si gioca continuamente a bleffare con il lettore attraverso gli espedienti finzionali di finte recensioni, finti ritrovamenti di manoscritti e taccuini

---

[41] Almansi e Fink, benché in chiave eterodossa, si fanno forti delle metodiche in corso e di un sentire che latamente si può ancora chiamare ideologico, benché riluttante in apparenza all'ideologia. La partizione delle zone del falso, sopra ricordate, non sarebbe stata concepibile in un altro momento storico. "Non é difficile sentire gli echi (e la consistenza) delle filosofie della liberazione post-sessantotto, nella consueta mistura di Marcuse e Laing, sostanzialmente due categorie interpretative che muovono da Marx e da Freud e ne sono l'aggiornamento in chiave di liberazione dei costumi, anche negli studi" (MANICA, 2015, p.183).

perduti, finti editori e e finte opere apocrife, “storie vere” che contengono frammenti di scritture “fantacomiche” provenienti da epoche future (*Una storia vera*) e riscritture del passato in forma di “fantantiquariato” (*Intervista a Pietro Micca*); ma anche *calembour* e giochi di parole, manieristici *pastiches* e giocose contraffazioni linguistiche di opere e autori consacrati.

Apre la raccolta del 1963 il gerontologico elogio di Nonita, parodia di *Lolita* di Nabokov, in cui ad essere oggetto del desiderio non è un’adolescente ninfetta, bensí un’attempata ottuagenaria. Il testo è stato poi tradotto anche in inglese con il titolo di *Granita.*

Le caricature di Eco, sono, in genere, caratterizzate da una forte presenza di riferimenti culturali, di rimandi eruditi, in un gioco intellettuale che tende spesso ad oltrepassare il fine immediato dell’intrattenimento colto e divertito dei palati più fini.

Si avverte, spesso, da parte del caricaturista una istanza critica che tende a declinare lo scherzo verso possibilità ulteriori al sorriso estemporaneo.

Esempio significativo potrebbe essere un testo, inserito da Almansi e Fink nella loro raccolta, che fa il verso ad un certo tipo di critica testuale anglosassone, un po’ trombonesca e capziosamente astrusa, *My Examination Round his Factification for Incamination to Reduplication with Ridecolation of a Portrait of the Artist as Manzoni*.

Scritta secondo lo stile dei *New Critics*, l'autore analizza il romanzo *I promessi sposi* come se fosse l’ultima opera, in ordine cronologico, di James Joyce, non il culmine della sua produzione, ma di certo “il [suo] compimento”.

L’analisi si sviluppa lungo molti parallelismi con le opere dello scrittore irlandese: il famoso “Addio ai monti” di Lucia Mondella viene accostato all’altrettanto celebre monologo notturno di Molly: nelle “cime ineguali, note a chi è cresciuto tra voi” salutate dalla giovane lombarda, l’autore giunge a vedere un potente símbolo fallico, manifestazione inconscia del complesso di Edipo.

Ne viene fuori un sofisticato e gustoso *paignion* in cui Eco si diverte a giocare con i suoi autori prediletti, Manzoni e Joyce, non lesinando, però, stoccate ironiche all’accademia e ai suoi paludati maestri, in cui “tra i vezzi e le intemperanze delle ermeneutiche di lingua inglese si insinua il duplice sospetto che o Manzoni sia più complesso di quanto si crede o Joyce lo sia meno di quanto ci si vuol far credere” (ALMANSI; FINK, 1976, p.125).

Da gran “satrapo” patafisico, Eco si diletta anche nella scienza delle soluzioni immaginarie e della dimostrazione sottile, come quella di “tagliare il capello in quattro” (ECO, 2013b, p.234).

Per questo non perde l’occasione per istituire la disciplina della “tetrapiloctomia” che è parte della “cacopedia”, “summa negativa del sapere, ovvero, come una summa del sapere negativo” (ECO, 2013b, p.234).

Concepita scherzosamente, Eco definisce la “cacopedia” come

> la pratica di quelle soluzioni che, se uno non si affretta a immaginarle per malvagità e malizia, saranno ben presto immaginate da qualcuno, sul serio e senza malizia; il nome viene da *kakós* che vuol dire brutto e cattivo: è un esempio di cattiva educazione[42] (ECO, 2013b, p.234).

Non mancano nemmeno, nei due “diari minimi”, esercitazioni oulipo-Eco-oplepiane. Ecco, allora, la dissacrazione lipogrammatica e pangrammmatica di Montale, la cui celebre poesia

> Addii, fischi nel buio, cenni, tosse
> e sportelli abbassati. È l'ora. Forse
> gli automi hanno ragione. Come appaiono
> dai corridoi murati!
> - Presti anche tu alla fioca
> litania del tuo rapido quest'orrida
> e fedele cadenza di carioca? -

viene riscritta undici volte, secondo varie combinazioni di lettere e fonemi (*Undici nove danze per Montale).*

Riportiamo qui la versione scritta con la sola “U”:

> ***Solo U***
>
> *Tu tuuu! Nur Du, Lulù. Un rhum? Chuu-chuuu…*
> *Bum, brum, tum, pum. Nunc. Sursum! Puff-puff-puuu!*
> *Pur tu, guru d’un Lull, Ku-Klux d’Ubu…*
> *Gru, lupus, mus, cucù!*
> …
> — *Ruhr, Turku… Tumbuctù? Uh, fu sul bus, sul currus d'un Vudù*
> *un murmur (zum, zum, zum) d'un blu zulù.*
> (ECO, 2013b, p.234).

[42] Di eccezionale valore cacopedico era il “Progetto per una facoltà di irrilevanza comparata”, con vari dipartimenti tra i quali, quello di “ossimorica” con tante materie di corso: enologia musulmana, lingue franco-germaniche, idrografia selenitica, istituzioni di aristocratica di massa, oceanografia tibetana, storia delle tradizioni innovative.

Oppure, sulle soglie dell'enigmistica, le poesie anagrammatiche: "Elio Vittorini = Titoli: Viri e no", o i diversi anagrammi sul tema "Alberto Moravia" che sembrano comporre uno dei Racconti romani dell'autore: "Alberto Moravia. / Lì amavo Roberta / ma volea abortir. / È morta. A! Roba vil… / Amavo tribolare".

Gli "esercizi di stile" di Eco[43] (Eco fu traduttore-traspositore degli *Esercizi di stile* di Raymond Queneau nel 1983), con il loro tentativo di "abbordaggio piratesco" e di rovesciamento parodico verso il basso di modelli "alti", sono, del resto, coerenti con lo sforzo pionieristico che egli compiva negli anni '60 (a partire da *Opera aperta*) di *colmare il gap* (avrebbe detto Leslie Fiedler) e di attraversare i confini tra letteratura alta e bassa, e coerenti, inoltre, con il suo stesso percorso di intellettuale *sui generis* che dall'estetica medievale e dalla teologia scolastica passava alle avanguardie artistiche, letterarie, e musicali più estreme; dal mondo, a volte tecnicamente astruso, della semiotica e della piú seria ricerca accademica ad attività per nulla accademiche riguardanti i *mass media* (alla Rai, da Bompiani, sui giornali), facendo convivere la divulgazione della semiologia di Greimas o di Lotman con lo sdoganamento del fumetto (Steve Canyon, Tex, Linus, Corto Maltese e, da ultimo, Dylan Dog) presso i salotti polverosi e schizzinosi della cultura italiana, la metafisica tomistica con la patafisica di Jarry.

Non mancano, nemmeno, esperimenti alla Orson Wells, come nel testo "Quando entrai nella PP2", scritto orginariamente sulla rivista *L'Espresso*, in cui Eco *rivela* il suo passato di (pi)piduista. Nonostante gli evidenti segnali di finzionalità e di ironia, ci confessa Eco, molti dei suoi lettori credettero al carattere *autentico* della sua confessione.

Umberto Eco è stato un maestro dell'arte ludica della parola, della falsificazione giocosa e intelligentemente burlesca, capace di ricavare, a partire anche dalle situazioni più normali, effetti di deformazione e distorsione semantica, con una tecnica dello straniamento parodico, che dà luogo a soluzioni caricaturali, grottesche e paradossali, e, proprio per questo, necessarie "a battere in breccia un'opinione comune, un pregiudizio, un errore accettato, demistificando le visioni convenzionali della realtà" (ECO, 1992, p.7).

Potremmo, allora, con una certa avvedutezza, inserire Eco in quel filone di scrittori, poeti e intellettuali (a dire il vero piuttosto misconosciuto e considerato

[43] Le 98 variazioni di un unico episodio furono tradotte o, per meglio dire, riscritte da Eco nel 1983.

“minore”), che, a partire da Luciano Folgore (la sua principale raccolta poetica, *Poeti controluce*, è del 1922, per i tipi della Campitelli di Foligno), passando per le “diaboliche” deformazioni parodiche di Vita-Finzi, inaugurano, forse, nel Novecento, il gusto della parodia nella letteratura italiana (MANICA, 2015).

E proprio Eco, nel 1977, riscoprì e fece ripubblicare l*’Antologia apocrifa* di Vita-Finzi[44]. Vittima delle leggi razziali italiane nel 1939, quest’ultimo aveva scelto di rifugiarsi a Buenos Aires, dove conobbe Borges e, per primo, ne tradusse alcuni racconti.

Nella propria autobiografia il diplomatico-parodista ha raccontato così le passeggiate che faceva con lo scrittore argentino:

> Si ventilavano i tempi preferiti di Borges, l’Eterno ritorno, il Tempo circolare, i Labirinti, il Sogno-Realtà, gli Specchi, il Caso, la Cabala, l’Oximoron; si declamavano tipici aggettivi borgesiani: *Cíclico! Simetrico! Infinito! Vertiginoso! Azaroso! Temerario! Ilusorio! Ficticio! Tenaz! Falaz! Inagotable! Abborecible! Impostergable! Abominable.* Borges era il primo a ridere dei suoi ticchi e dei suoi trucchi. Come Swinburne, era il miglior parodista di se stesso (VITA-FINZI, 2015).

Possiamo, allora, intravedere un passaggio di testimone, in cui Vita-Finzi ha una competenza parodistica che gli fa maggiormente apprezzare Borges, e che, probabilmente lo aiuta ad essere apprezzato da lui.

Più tardi le parodie di Vita-Finzi affascineranno Eco, e, attraverso Eco, si arriva a *I quarantaquattro falsi* di Michele Serra (1991) usciti inizialmente sul settimanale satirico *Cuore* e a Giampaolo Dossena, e alla sua raccolta poetica *T’odio, empia vacca* (1994), giocosa parodia del più famoso *T’amo, pio bove*, dove, come è chiarissimo dal

---

[44] La prima edizione di *Antologia apocrifa* risaliva al 1927. Tessendo l’elogio del diplomatico e parodista italiano, in particolare in una *Bustina di Minerva* del 1986 (era appena morto Vita-Finzi), Eco riporta alcune delle sue più brillanti trovate: “La bellezza di una buona parodia sta nel fatto che attraverso di essa il lettore capisce come doveva essere l’originale. Infatti la buona parodia penetra all’interno di uno stile, e lo restituisce con minime variazioni. Ci dá, eccedendo di poco, la quintessenza di un autore, nel bene come nel male. Qualche citazione [...] D’Annunzio: “E bagnerà quel bianco latte il seno – anima, e scenderà lunghesso i fianchi, - come si infiltra un tacito veleno: - e scenderà quel latte ai tuoi ginocchi – cosí tondi ginocchi e cosí bianchi! Il Pirandello di La donna dal *fiore* al naso, storia di un brufolo. Palazzeschi: ‘Clof, clop. Clock – cloffete, clocchete – cloppete –chchch - Palazzeschi...- Ungaretti...- Marinetti...- Sembenelli... - Beltramelli...- Bontempelli... Moscardeli...- Cardarelli...- Cosa sono questi suoni bisbetici? – Starnuti, starnuti – starnuti poetici”... Montale: “Tale è la traforata foiba carsica – strinata ancora dalla fiamma stigia – in grigia mescolanza di cinigia – spenti s’annullano gli anni riarsi”. Trovo un pensiero di Flaiano che meriterebbe anch’esso di risultare autentico: “I rapimenti in Italia crescono a ritmo esponenziale, nel 1973 ce ne sono stati 200, di cui 3000 nella sola Milano”. Uno dei fiori all’occhiello, per Eco, della *Antologia apocrifa*, è una parodia di Gentile "L'io e il non io", di cui cita le ultime quattro righe: “Ma perché questo è l'Io, questa è la sua legge: che esso non possa essere Io senza essere non-Io, e per essere Io deve negare in sé quella identità che sarebbe la negazione di sé, in quanto egli attualmente è altro da sé”. La cosa straordinaria è che poi si era scoperto che tutto il pezzo non era una parodia, ma la riproduzione di tre pagine autentiche di Gentile.

titolo del volumetto, si rovesciavano poesie appartenenti al canone scolastico strettissimo e assai memorizzato un tempo.

Tra il 1973 e il 1975 Eco partecipava ad un programma radiofonico della Rai, dal titolo *Le interviste impossibili*, in cui uomini di cultura contemporanei reali fingevano di trovarsi a intervistare 82 fantasmi redivivi di persone appartenenti a un'altra epoca, impossibili da incontrare nella realtà, da qui il titolo[45].

Molti degli scrittori italiani di allora *incontrarono* i personaggi del passato e li intervistarono. "Il fatto più incredibile è che quelle interviste erano vere, o falso/vere: l'intervistatore di turno scriveva una sorta di saggio-articolo in una forma dialogica probabile fino al paradosso" (MANICA, 2015, p. 176).

Tra i più assidui Manganelli – che trovava il genere assai congeniale – , ma anche Arbasino, Sanguineti, Ceronetti e lo stesso Eco, che scrisse ben sette interviste rivolgendosi a Beatrice, Pitagora, Muzio Scevola, Attilio Regolo, Denis Diderot, Erostrato e Pietro Micca: personaggi storici e della letteratura che prendevano vita, parlando con ironica rovesciata verosimiglianza, attraverso le voci del teatro di prosa italiano.

Ecco, allora, che "l'angelicata" Beatrice di Dante diventava una femminista *ante litteram* che lanciava le sue risentite invettive contro i soprusi maschili, rivendicando una comune coscienza di "lotta" femminile con le altre donne della tradizione letteraria (lo sfondo storico necessario a intendere questo tipo di parodia è, ovviamente, quello del femminismo post-sessanttotino):

> ECO: Signora Beatrice...
> BEATRICE: Mi scusi, ho da fare. Son subito da lei.
> ECO: Cosa fa?
> BEATRICE: Cosa faccio? Faccio che c'è la Francesca da Rimini! Sa quella grulla intervistata da Sanguineti? Ella si è messa nei guai come il solito. Tutti porci questi maschi! E poi se ne lavano le mani! Adesso cerco di metterla in contatto con Cleopatra, che conosce un indirizzo giusto. Capisce anche lei, se queste donne non si danno una mano l'una con l'altra… E poi c'è Laura, ch'ha messo su con Fiammetta una stazione termale a Valchiusa, ma si sa, son du' donne sole e i fornitori se ne approfittano! Adesso scrivo a Saffo che lei aveva esperienze di comuni femminili e mi dica come si mettono a posto queste cose, almeno sotto il profilo fiscale! Che porci quest'omini! Ha letto l'ultimo numero di "F"? (PAVOLINI, 2006, p. 76).

Del resto, siamo negli anni in cui la falsificazione come gioco ambiguo di menzogna e verità, tra lo scherzo e la provocazione seria, capace di far convivere un forte impegno politico con l'esaltazione avanguardistica del gesto audace e dello

[45] Valentino Bompiani ne pubblicò una scelta in due volumi nel 1975.

sberleffo, era una strategia caratteristica della controinformazione diffusa in Italia, soprattutto a Bologna, principalmente attraverso la rivista *A/traverso*.

Il cosiddetto “movimento del ’77”, ad esempio, aveva usato il gioco parodico e la falsificazione di notizie come una strategia per creare disordine nei discorsi politici e per praticare la scrittura come un atto distruttivo rispetto alla “lingua del potere”.

Balestrini condivise queste opinioni, Eco, invece, era molto scettico rispetto al concetto della “guerriglia della falsificazione”.

Non condivise l’idea che la falsificazione possa avere effetti diretti solo contro il potere, ma avvertì, di contro, il pericolo che, attraverso una pratica massiccia della falsificazione, la comunicazione all’interno della società possa essere danneggiata – cosa che metterebbe in questione la sopravvivenza stessa della società.

Nella sua collezione di saggi e articoli *Sette anni di desiderio* (1983), nega l’idea di un effetto *rivoluzionario* legato alla pratica della falsificazione[46].

Eco sembra piuttosto vicino in quegli anni alle falsificazioni esilaranti, “fantasiose e iperreali” di una altra rivista, il quindicinale (poi settimanale) *Il Male*, fondato a Roma nel 1977 da personaggi provenienti a vario titolo dalla galassia di gruppi della sinistra parlamentare.

Proprio nel periodo più duro degli “anni di Piombo” – precisamente tra il 1978 e il 1981 – la rivista pubblicò con cadenza non regolare dei numeri speciali che consistevano in riproduzioni perfettamente contraffatte delle principali testate giornalistiche nazionali (*La Repubblica*, *Il Corriere della sera*, *La Stampa*, *Il giorno*, etc.) contenenti notizie inventate di sana pianta, ricorrendo “al paradosso dei falsi, ma non bugiardi”.

Vincenzo Sparagna, a lungo direttore della rivista, ha ricostruito nel suo *Falsi da ridere* il contesto da cui nacquero le contraffazioni.

> C’era allora un gran bisogno di ridere e nelle intenzioni dei radattori dovevano essere risate liberatorie, ma al tempo stesso dissacranti. [...] Con un’accelerazione impressa dagli avvenimenti che portarono al rapimento di Aldo Moro, eravamo stati proiettati di colpo in un turbine di eventi quasi surreali[...] *Il Male* fu da quel momento un giornale vero/falso o falso/vero.

[46] Nello stesso periodo dedica un saggio più ampio alle teorie di Barthes e Foucault sul rapporto fra linguaggio e potere e analizza il concetto di controcultura nel saggio *Esiste la controcultura?* del 1977, contenuto nella raccolta *Sette anni di desiderio*(1983). In quest’ultimo, abbozza anche vari tentativi di delineare il ruolo dell’intellettuale per arrivare alla definizione dell’intellettuale come “portavoce critico delle grandi trasformazioni culturali”, come “espressione critica e auto-coscienza” della propria controcultura, all’interno della cultura dominante.

> Più scrivevamo enormi bugie, più scoprivamo che si trattava di forme ellittiche della realtà, meno false di tante cronache correnti (SPARAGNA, 2000, p. 9).

Il primo falso è del 30 maggio del 1978 (due settimane dopo l'uccisione del Presidente della Democrazia cristiana): una pseudo-Repubblica titolava *Lo stato si è estinto. Dopo oltre cento anni si è avverata la cupa previsione di Marx.* Ne seguiranno molti altri e non tutti a tema politico.

Nel luglio di quello stesso anno appare lo *scoop* dell'arresto del capo delle Brigate Rosse, con tanto di fotografia del famoso attore italiano in manette: "Arrestato Ugo Tognazzi. È lui il capo delle Brigate Rosse"[47].

A partecipare a questo gioco di specchi di notizie vere/false fu (parzialmente) lo stesso Calvino. Lo scrittore che nel 1978 si trovava a Parigi e stava scrivendo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (sarebbe uscito l'anno dopo) concede (forse incautamente) ai redattori de *Il Male* alcune pagine del suo romanzo.

Il brano pubblicato su un numero *normale* della rivista viene scambiato da alcuni lettori, forse per certi eccessi di cerebralità, per una contraffazione.

Pienamente consapevole, invece, fu proprio Umberto Eco, che accetta di falsificare se stesso, e il 16 dicembre del 1978 scrive per il "finto" *Corriere della sera* un articolo sul tema *classico* dell'arrivo degli alieni sulla terra, dal titolo *Il marziano assente*,che consiste in una dotta disquisizione sul codice semiotico degli alieni.

Nel co-testo, costituito dagli articoli di cronaca che riferivano sull'avvenuto sbarco, si diceva che gli alieni sembravano esprimersi attraverso sonore flatulenze.

Così analizza la questione il semiologo:

> La scuola di dialettologia dell'Università di Bologna ha appurato che la lingua (lingua?) parlata (parlata?) dai nostri visitatori si presenta come un sistema formato da un solo fonema privo del tutto di tratti distintivi, che non si ripete a intervalli come catena sintagmatica di elementi discreti, ma costituisce un flusso continuo, una tipica struttura a "tutto o niente", che è stata paragonata a un'onda quadra (ECO, 1978 apud DE LAURETIS, 1981, p. 13).

---

[47] L'ossessione complottistica di politica, stampa e magistratura e la passione per la dietrologia del giornalismo italiano sono il *Leitmotiv* del falso Tognazzi capo delle Br, che esce tre settimane dopo l'operazione di polizia, voluta dalla procura di Padova, che individuava nei leader di Autonomia operaia i fiancheggiatori e gli strateghi della lotta armata. Nella biografia del *mostro* sbattuto in prima pagina si legge "Tognazzi nasce a Cremona [...] e sin da bambino dà chiari segni di squilibrio. Lavora qualche anno presso il salumificio Negroni e qui se vogliamo ci sono già inquietanti segni premonitori; innanzitutto, il nome Negroni, accrescitivo di Negri, poi il simbolo del salumificio, la stella a cinque punte".

E così via, in un delirio di tecnicismi ed espressioni in "accademichese", fino alla necessità di promuovere un "bilinguismo galattico" con tanto di riferimenti a De Mauro e a Lombardo Radice.

L'abbinamento tra gli intellettuali francesi (Félix Guattari), De Mauro e Lombardo Radice, ci ricorda che nella cultura della sinistra di quegli anni era forte il tentativo di non disgiungere mai anche la teoria più astratta dalle sue applicazioni socio-politiche.

Si consideri, inoltre, che molti autori de *Il Male* erano passati come studenti nelle stesse aule universitarie in cui si diffondeva, a seconda dei casi con maggior o minor seguito, la lettura strutturalistica e semiologica della realtà e che proprio Eco aveva pubblicato dieci anni prima, nel 1968, *La struttura assente*.

Siamo a ridosso degli anni '80 e de *Il nome della rosa* (1980).

Che cosa è questo romanzo, in fondo, se non un caleidoscopio di allusioni, imitazioni, *pastiches*, ammiccamenti ironici di vario genere, mascheramenti, contraffazioni linguistiche e contenutistiche di opere, generi letterari, personaggi, testi, contesti, e, persino, scenari storici?

Pratiche di riscrittura, giochi intertestuali, *excerpta*, reduplicazioni, citazioni esplicite e meno esplicite di testi e sottotesti propri e altrui, che fanno riferimento ai più svariati ambiti del sapere enciclopedico, costituiscono le strategie retoriche e discorsive di un romanzo che è un grande tributo alla Tradizione storica e letteraria e, allo stesso tempo, il suo rovesciamento parodico e carnevalesco, la sua caricatura e il suo rimpianto nostalgico, con l'avvertenza che "la parodia non è la distruzione del passato; in verità, parodiare il passato è sacralizzarlo e criticarlo allo stesso tempo" (HUTCHEON, 1988, p. 56).

Per concludere, vogliamo qui accennare a quel tipo di parodia presente ne *Il nome della rosa*, che Almansi e Fink definiscono come "falso consacrante", nel quale "i modi della cattiveria nascondono il timoroso ossequio del seguace" (ALMANSI; FINK, 1976, p.VI).

Si tratta della presenza ossessiva del *padre* Borges e della parodia come forma di catarsi, una mislettura dello scrittore argentino tesa ad imitare e ad appropriarsi della sua opera e della sua poetica, al tempo stesso travisandola, deformandola, nel tentativo di disfarsi del proprio padre letterario.

Si fa qui riferimento al concetto bloomiano di “angoscia dell’influenza” come perturbante ritorno del passato e, dunque, alla letteratura vista come distorsione creativa dei maestri da parte dei loro successori (BLOOM, 2014).

Laddove l’opera del precursore è sentita troppo pressante, opprimente nel costante dettato della sua compresenza, l’invenzione letteraria diviene operazione esorcistica per liberarsi di una familiarità troppo pericolosa e al limite umiliante.

Si prenda, allora, una delle costruzioni imagetiche meglio riuscite de *Il nome della rosa*, l’enigmatica abbazia, situata in un imprecisato luogo del Nord Italia e teatro dei misteriosi delitti che vi accadono.

Essa è descritta tanto puntigliosamente da sembrare fantastica, la sua parte più originale è l’immensa mole dell’Edificio, complicata e simbolica costruzione che al pianterreno ospita le cucine e il refettorio, nei piani superiori lo *scriptorium* e una monumentale biblioteca organizzata come un labirinto.

Sebbene questo Edificio nasca come insieme di diverse citazioni, il primo pensiero va alla Biblioteca di Borges. Ricordiamo l’*incipit*: “L’universo (che altri chiama la Biblioteca) si compone di un numero indefinito e forse infinito di gallerie esagonali [...]” e ricordiamo anche che, in un punto segreto della biblioteca borgesiana, superstizione vuole che esista un libro che è la chiave e il perfetto compendio di tutti gli altri.

La parodia di Eco fa sì che nel suo Edificio questo libro *esista* davvero e il venerando monaco cieco che attende l’Anticristo e veglia sulla biblioteca dell’abbazia si chiami Jorge da Burgos.

Solo che il semiologo burlone ha ospitato nello stesso spazio allegorico le cucine e i libri, il ventre e il cervello, il mondezzaio e il labirinto, le frattaglie animali e i lacerti di sapienza.

Dove Eco parodia la cultura ufficiale, enfatica, vuota, seriosa e censoria come quella di Jorge da Burgos, lì Borges fa capolino, come icona di un autore divenuto luogo comune culturale.

E c’è ancora Borges nell’invenzione del letterato Milo Temesvar, che è parso verosimile a vari editori e giornalisti internazionali, *autore* di uno pseudo-libro *Sull’uso degli specchi nel gioco degli scacchi*, citato ironicamente ne *Il nome della rosa* (e sappiamo quanto sia importate nell’opera di Borges l’immagine degli specchi e degli scacchi).

La pseudo-opera di Temesvar rinvia ad un oggetto fondamentale sul piano dell'*histoire* del testo principale, vale a dire lo specchio, elemento decisivo per la soluzione dell'enigma riguardante l'accesso al "*finis Africae"*, che permette ai protagonisti di entrare finalmente nella stanza segreta della biblioteca, dove si trova il libro di Aristotele. Non si tratta di uno specchio normale che riflette le immagini così come sono, ma di uno specchio deformante, che distorce, modificandone le sembianze la realtà circostante.

Su Temesvar, sul gioco degli specchi e dei rimandi intra e inter-testuali eco-borghesiani vale la pena insistere.

Temesvar nasce inizialmente dalla burla costruita per caso alla Fiera di Francoforte del 1963. Il giovane Eco è allora consulente di Bompiani. Si ritrovano a pranzo Gaston Gallimard, Paul Flamand, Ledig-Rowohlt e Valentino Bompiani.

Lo stesso Eco racconta che questo "stato maggiore dell'editoria europea" commentava la follia di

> dare anticipi sempre più alti ad autori giovani che non hanno ancora dato prova di sé. A uno di loro viene in mente di inventare un autore. Il suo nome sarà Milo Temesvar, autore del già noto *Let Me Say Now*, per cui l'*American Library* ha già offerto quella mattina cinquantamila dollari. Decidono quindi di far circolare questa voce e di stare a vedere cosa sarebbe successo (ECO;CARRIÈRE, 2009, p. 123).

Un gioco, dunque, un inganno, un *divertissement* editorial-intellettuale. Eco si mette all'opera e fa circolare il nome di Temesvar tra gli *stands* degli editori. Ci cascano tutti, al punto che Giangiacomo Feltrinelli giunge ad affermare – bluffando spudoratamente, come ovvio – di aver già comprato i diritti mondiali di *Let Me Say Now*.

Eco si affeziona al gioco e scrive la recensione a un libro di Temesvar *The Pathmos Sellers* (Washington 1964), inventandosi di sana pianta anche una biografia dell'autore (il testo è pubblicato nel saggio *Apocalittici e integrati* nel 1964).

> Elaborare una scheda personale di Milo Temesvar non è cosa facile [...] Durante un recente soggiorno in Argentina si impose all'attenzione degli studiosi con una memoria su *Le fonti bibliografiche* di J. L. Borges, che apparve filologicamente decisiva sino a che non fu confutata da un libello anonimo dal titolo *Sull'uso degli specchi nel gioco degli scacchi*. Naturalmente l'autore di questo pamphlet era lo stesso Temesvar che perveniva così a confondere le idee ai propri lettori. D'altra parte il suo soggiorno in Argentina rappresentava un episodio pressoché casuale: Milo Temesvar, albanese, aveva lasciato il proprio Paese, accusato di deviazionismo di sinistra, e si era ritirato in Unione Sovietica dove aveva

> condotto studi sulle macchine pensanti, tentando di ridurre, attraverso analisi informazionali, i valori poetici a circuiti logici riproducibili da un cervello elettronico fornito di opportune istruzioni. Emigrato negli Stati Uniti, vi era rimasto per alcuni mesi come lettore di lingue slave presso la *Rutgers University*; prima di lasciare gli Stati (pare per pesanti pressioni del F.B.I., ebbe il tempo di pubblicare presso la *Seven Types Press* un saggio estremamente originale, irritante e provocatorio dal titolo *Pathmos sellers*, che a un dipresso potrebbe essere tradotto (se come pare ne acquisterà i diritti un editore italiano) *I venditori dell'Apocalisse* (ECO, 1964, p.222).

Borges è, dunque, oggetto delle ricerche bibliografiche di Temesvar. Ma quest'ultimo scrive anche un trattato sull'uso degli specchi, ai quali proprio Borges aveva dedicato una folgorante storia di *pseudobiblia* nel racconto di *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,* presente nella raccolta *Ficciones*.

Il volume di Temesvar (*Sull'uso degli specchi nel gioco degli scacchi*) – nel frattempo – è divenuto famoso. Lo ritroviamo, infatti, – come abbiamo già detto – nelle pagine introduttive de *Il nome della Rosa*.

Qui si afferma che l'opera di Temesvar, che presumibilmente apparve per la prima volta a Tbilisi nel 1934 in lingua georgiana, naturalmente non è più disponibile nell'edizione "originale". "Eco" ci dice, inoltre, che a Buenos Aires (ancora una volta, dunque, un omaggio a Borges) ne ha trovato una traduzione spagnola, che cita a sua volta stralci del manoscritto di Adso, tolti da un'opera non identificabile di Athanasius Kircher. Il libro di Temesvar era in versione castigliana e Eco, citando questa volta se stesso, ricorda di aver già menzionato l'autore in *Apocalittici e integrati*.

Su Temesvar Eco ritornerà più recentemente, in un articolo, apparso su *La Repubblica* nel 2004 dal titolo *Il codice Temesvar*, per fare una parodia, questa volta, del *best seller* di Dan Brown, *Il codice Da Vinci*.

In esso, Eco racconta di aver rinvenuto a Sofia, insieme ad altri fantastici libri, un ulteriore volume di Temesvar: *Tajnaja Vecera Leonardo da Vinci* (Anekdoty, Moskva 1988) in cui lo pseudo autore albanese avrebbe fornito un'interpretazione del Cenacolo di Leonardo in chiave omosessuale.

Eco coglie, in questo testo, l'occasione per arricchire di particolari e gustosi dettagli la biografia intellettuale di Temesvar.

> Più volte nel corso delle mie ricerche ho dovuto occuparmi di quella singolare figura che fu Milo Temesvar. Come osservavo già in *Apocalittici e integrati,* Temesvar (albanese, espulso dal proprio paese per deviazionismo di sinistra, poi esule in Unione Sovietica e negli Stati Uniti, e infine in Argentina, dove si sono poi perdute le sue tracce) era noto (a pochi) come autore di un *Le fonti bibliografiche di J.L.Borges, Dell'uso degli specchi nei gioco degli scacchi* e *The Pathmos Sellers,* che allora recensivo. Mi è capitato

> di nominarlo ancora nella introduzione a *Il nome della rosa*, specificando come *Dell'uso degli specchi nel gioco degli scacchi* fosse stato pubblicato solo in georgiano (Tibilisi, Mamardashvili, 1934). Dopo avere faticosamente decifrato quel testo (e mi ero esercitato sul georgiano compitando per intero il *Cavaliere dalla pelle di pantera* di Rustaveli, in un'elegante edizione in 64° per i tipi dell'ormai scomparsa editrice Giugasvili) mi ero reso conto di avervi trovato (meglio dettagliati e precisi) tutti gli avvenimenti di cui ho poi narrato in quel mio romanzo (ECO, 2004).

Districando la narrazione tra verità e finzione, Eco ci conduce nel labirinto fine ed infinito della letteratura, ci fa partecipare al suo gioco paradossale e tautologico, dove i libri rimandano infinitamente ad altri libri e le storie, le affermazioni, le vicende, non sono mai del tutto vere o mai del tutto false; sono entrambe le cose[48].

Ne usciamo con il dubbio che la storia della letteratura non sia, davvero, un falso continuo che si esercita sulla letteratura precedente e che ogni scritto sia, in fondo, trascrizione, traduzione, copia di testi altrui, interpretazione errata, falsificazione e parodia.

---

[48] Il punto è che – nonostante l'evidenza della paradossalità delle argomentazioni di Eco – Temesvar incomincia a circolare anche come autore *reale*: basta entrare nel *web* per rendersi conto che egli viene citato non di rado come studioso delle più disparate materie. Milo Temesvar, insomma, finisce nelle bibliografie (si veda, ad esempio, la citazione di Temesvar in P. Albani e P. della Bella, *Mirabiblia. Catalogo ragionato di libri introvabili*, Bologna 2003, pp. 292). Il corto circuito tra realtà e finzione prende corpo, anche perché, nel frattempo, di Temesvar si occupano altri autori. Ad esempio, un certo Mariano Tomatis Antoniono gli dedica un breve saggio (*Sulle tracce di Milo Temesvar. Gli scacchi nella mitologia di Rennes-le-Château*, in Indagini su Rennes-le-Château 3, 2006, p. 103-1). Non si può escludere si tratti proprio di un'ulteriore burla di Eco. Anche perché Tomatis – nel saggio citato – racconta nuovamente proprio la vita e le opere di Temesvar, attingendo a piene mani da Eco, ma aggiungendo particolari fantastici, che non so se abbia saccheggiato ancora da Eco o li abbia inventati di sana pianta: una citazione di Temesvar da parte di Perec (funambolo della parola anch'egli); la polemica del nostro autore contro il governo britannico per avere concesso asilo politico a Salman Rushdie dopo la fatwa; il ritrovamento a Praga (altra città culto per Eco, come ben sappiamo) di un ulteriore volume di Temesvar, scritto nel 1999 e, questa volta, in francese: *Diabolus Antiquus*, azzardando così che si trattasse di una risposta all'*Angelus Novus* di Walter Benjamin. Temesvar sarebbe, pertanto, ancora vivo in anni vicini ai nostri. La saga di Temesvar, dunque, continua.

III.4 Falsificazione e post-verità: la forza delle false notizie e la debolezza dei fatti

Le *fake news*, le notizie false, non sono un'invenzione dei nostri tempi.

Da sempre, ci ricorda Eco, chi ha il potere o chi lo combatte, chi crea e controlla l'informazione e chi la subisce, hanno usato a volte lo strumento della "falsa notizia" per raggiungere i propri scopi, che potevano essere politici o religiosi, ideologici o criminali, economici o familiari.

Nella storia ci sono stati esempi macroscopici di notizie false che hanno continuato a vivere per decenni o per secoli: si pensi alla *scoperta* della cospirazione ebraica internazionale descritta nei *Protocolli dei Savi di Sion*, cui abbiamo già fatto riferimento sopra, forse la più colossale *fake* costruita poco più di cento anni fa; o si pensi all'accusa rivolta alla regina Maria Antonietta di avere commesso incesto con il figlio, che fu motivo importante della sua condanna a morte, ritenuta verosimile perché da anni i giornali popolari e radicali avevano diffuso la voce delle sue continue avventure libertine con aristocratici e plebei.

In Italia, nel dopoguerra, molti giornali a grande diffusione sono stati coinvolti nel falso rinvenimento dei diari di Mussolini, e altrettanto è accaduto in Germania per quelli attribuiti a Hitler.

La disinformazione si è sempre presentata in modo articolato, ed è sulla convinzione di una diffusa disinformazione voluta dal potere che sono circolate numerose contestazioni delle verità raccontate dai *media*.

Teorie del complotto hanno messo in discussione che Neil Armstrong, il comandante dell'Apollo 11, avesse mai posto piede sulla luna, o che davvero le Torri gemelle fossero state distrutte dagli attacchi arerei di Al Qaeda l'11 settembre, o che Hitler fosse davvero morto nel bunker di Berlino (ECO, 2002, p. 156).

Cosa c'è di nuovo, allora, nelle *fake news* di cui si parla con insistenza da qualche tempo e che sono state ultimamente intrecciate con il termine di post-verità (*post-truth* è stata indicata come "parola dell'anno" del 2016 dagli *Oxford Dictionaries*)?

Si tratta, dice Eco, della "reincarnazione" e della trasformazione dei processi di falsificazione oggi, nelle società occidentali .

"Viviamo sommersi da falsificazioni, dalla menzogna come strumento di potere e di manipolazione del consenso, alla diffusione di false notizie come arma di destabilizzazione" (ECO, 2016, p.67).

Ma in che consiste la falsificazione nel mondo contemporaneo?

> Escludendo i ripetitori delle antiche tecniche di contraffazione (falsi attribuzionisti, falsificatori di alberi genealogici, contraffattori di quadri) noi ci troviamo di fronte, nell'universo politico e nella circolazione dei mass media, ad un nuovo tipo di falsificazione.
> Si tratta non solo della falsa notizia, ma del documento apocrifo, messo in circolazione da un servizio segreto, da un governo, da un gruppo industriale, e fatto pervenire ai giornali, per creare turbamento sociale, perplessità nella pubblica opinione (ECO, 2007, p. 252).

Si parla di notizia falsa, senza che ci si debba porre problemi epistemologici, perché questa notizia è destinata ad essere scoperta come falsa in breve tempo, anzi si potrebbe dire che viene messa in circolazione come vera affinché si scopra dopo poco che era falsa. Infatti la sua funzione non è di creare una falsa credenza ma di smantellare credenze e fiducie assestate. Essa serve a destabilizzare, a rendere sospettabili i poteri e i contropoteri, a far diffidare delle fonti, a creare confusione.

Ci accorgiamo così, continua Eco, che i medievali falsificavano allo scopo di riconfermare la fiducia in qualcosa un autore, una istituzione, una corrente di pensiero, una verità teologica, e di sostenere un ordine, mentre i contemporanei falsificano allo scopo di creare sfiducia e disordine.

La nostra epoca filologica non può più permettersi falsificazioni che si presentino come verità, perché sa che saranno presto scoperte; e opera diffondendo falsificazioni che non debbono temere alcuna prova filologica, perché sono destinate ad essere smascherate subito.

"Non è la falsificazione singola che maschera, nasconde, confonde, e per far ciò tenta di sembrare 'vera', è la quantità delle falsificazioni riconoscibili come tali che funziona come maschera, perché tende a rendere inattendibile ogni verità" (ECO, 2007, p. 252).

Esperto massmediologo e studioso della comunicazione, senza essere né apocalittico né integrato nei confronti delle tecnologie della comunicazione, Eco ci ha messo sempre allerta sull'uso critico e consapevole di tali strumenti, sui rischi che la realtà venga confusa con le sue simulazioni e interpretazioni mediatiche.

“I media sembrano, nel gioco delle citazioni extratestuali, far riferimento al mondo, ma in effetti fanno riferimento al contenuto di altri messaggi di altri media” (ECO, 2015).

Nel mondo *mediato* gran parte del nostro bagaglio esperenziale e di conoscenze si costruisce attraverso il filtro del mezzo elettronico.

Il passaggio ulteriore è avvenuto con la rete interattiva di oggi (il cosiddetto web 2.0) che di fatto ha reso possibile azzerare la mediazione tra le fonti dell’informazione e i suoi fruitori (ruolo tradizionalmente svolto dalla carta stampata e dai “vecchi” media). Ciascuno può proporsi oltreché come destinatario, come fonte e canale di diffusione di notizie (ECO, 2015).

> In un sistema di trasmissione orizzontale (o presunto tale) della comunicazione in cui le tradizionali *auctoritas* sono indebolite e la loro funzione mediatrice nell’orientare l’opinione pubblica è attenuata, è facile per l’utente culturalmente poco attrezzato illudersi di poter accedere direttamente alla “vera” fonte delle informazioni (ECO, 2015).

Internet prima e poi il successo e il diffondersi dei *social media* hanno reso tutti partecipi e in un certo qual modo protagonisti dell’informazione, quasi che le notizie *vere* possano essere tali solo se approvate, condivise e accettate dalla stragrande maggioranza, e che false notizie possano diventare vere se, a loro volta, condivise e accettate da un numero consistente di persone.

E qui, per Eco, si pone il problema del “filtraggio”, il problema, culturale e civile prima ancora che linguistico, della verificabilità delle notizie:

> Un utente normale della rete dovrebbe essere in grado di distinguere idee sconnesse da idee ben articolate, ma non è sempre detto, e qui sorge il problema del filtraggio, che non riguarda solo le opinioni espresse nei vari blog o twitter, ma è questione drammaticamente urgente per tutti i siti web, dove (e vorrei vedere chi ora protesta negandolo) si possono trovare sia cose attendibili e utilissime, sia vaneggiamenti di ogni genere, denunce di complotti inesistenti, negazionismi, razzismi, o anche solo notizie culturalmente false, imprecise, abborracciate (ECO, 2015).

Ciò che Eco solleva, in vari dei suoi interventi al riguardo, è la complessa questione della controversa democraticità di Internet e dei *social media*. Ancora non conosciamo fino in fondo la possibilità che la comunicazione mediata da Internet ha di raccogliere e generare conoscenza, di realizzare processi decisionali collettivi.

Wikipedia è, ad esempio, uno strumento di partecipazione democratica potenzialmente aperto a chiunque, basta registrarsi e qualsiasi utente può partecipare

alla stesura di questa enciclopedia del sapere *on line***,** che viene scritta e riscritta continuamente.

In tal senso *Wikipedia* sarebbe un bell'esempio di quello che Charles Sanders Peirce chiamava la Comunità (scientifica) “la quale per una sorta di felice omeostasi espunge gli errori e legittima le nuove scoperte portando così avanti, come lui diceva, la torcia della verità” (ECO, 2007, p.123).

Ma se questo controllo collettivo potrebbe funzionare su Napoleone potrà funzionare su un John Smith qualsiasi?

> Quanto ci si deve fidare di Wikipedia, allora? Dico subito che io mi fido perché la uso con la tecnica dello studioso di professione: consulto su un certo argomento Wikipedia e poi vado a confrontare con altre due o tre siti: se la notizia ricorre tre volte ci sono buone probabilità che sia vera (ma bisogna fare attenzione che i siti che consulto non siano parassiti di Wikipedia, e ne ripetano l'errore). Un altro modo è vedere la voce di Wikipedia sia in italiano sia in un'altra lingua (se avete difficoltà con l'urdu, ci sarà sempre certamente il corrispettivo inglese): sovente le due voci coincidono (una è la traduzione dell'altra) ma talora differiscono, e può essere interessante rilevare una contraddizione, che potrebbe indurvi (contro ogni vostra religione del virtuale) ad alzarvi e andare a consultare una enciclopedia cartacea (ECO, 2009).

Un punto piuttosto critico delle nuove tecnologie, per Eco, oltre a quello della attendibilità e verificabilità delle fonti, è quello della superfetazione delle notizie e, dunque, dell’eccesso di informazioni, che paradossalmente, invece di generare e ampliare la nostra conoscenza la confonde e la costipa di dati inutili.

“La quantità di messaggi che passa attraverso la Rete può generare una sorta di ‘censura per eccesso di rumore’. E un’intera generazione rischia di crescere senza selezionare quello che legge” (ECO, 2012, p.23).

E questo non solo perché “Internet ha permesso a legioni di imbecilli di esprimere la loro opinione, intasando di sciocchezze le linee” (ECO, 2015).

Ogni cultura, intesa come insieme di sapere condiviso su cui si regge il gruppo e la società umani, non è solo un accumulo di dati è anche il risultato del loro filtraggio, cioè la capacità di buttar via ciò che non è utile o necessario.

> La storia della cultura e della civiltà è fatta di tonnellate di informazioni che sono state seppellite. Talvolta abbiamo giudicato questo processo un danno e ci sono voluti secoli per riprendere il percorso interrotto: i greci non sapevano quasi più niente della matematica egiziana e ugualmente il Medioevo ha dimenticato tutta la scienza greca. In un certo senso, però, questo è servito alle diverse culture per ringiovanirsi partendo da zero, per poi recuperare gradualmente il perduto. Altre informazioni sono andate perdute. Non sappiamo più a cosa servivano le statue dell’Isola di Pasqua, e moltissime

> delle tragedie descritte da Aristotele nella Poetica non ci sono pervenute (ECO, 2004, p. 22).

Questo processo di normale funzionamento delle culture, basato sul dialettico avvicendarsi di memoria/oblio, conservazione/scarto, sembra essere messo in discussione nelle moderne "democrazie" occidentali, in cui la quantità di informazioni disponibili su siti web e attraverso motori di ricerca è sempre più grande, l'uso dell'e-mail è sempre più pervasivo, accrescendo in modo esponenziale il numero di informazioni e comunicazioni a cui siamo esposti.

> Mi sembra di poter fare per internet un discorso simile a quello fatto più volte a proposito della televisione: per le immense parti del mondo meno sviluppate, l'abbondanza di informazioni è certamente motore di sviluppo democratico, ma non è così per i paesi più sviluppati. Tale abbondanza, infatti, è un fattore molto democratico quando arriva in una dittatura, ma può avere risvolti dittatoriali quando è presente in un sistema democratico.
> Come totalità di contenuti disponibili in modo disordinato, non filtrato e non organizzato, internet permette a ciascuno di costruirsi una propria enciclopedia, intesa come sistema attraverso il quale una cultura filtra, conserva ed elimina le informazioni. In teoria, quindi, si può arrivare all'esistenza di sei miliardi di enciclopedie differenti: è questa un'acquisizione democratica? Credo di no, perché la funzione di un'enciclopedia è proprio quella di stabilire cosa va conservato e cosa va buttato via, in modo che ogni confronto possa avvenire sulla base di un linguaggio comune (ECO, 2004, p.23).

Un'ultima osservazione rimane da fare a proposito di quella che viene ormai definita società della post-verità e, sulla quale Eco aveva fatto acute osservazioni con diversi anni di anticipo.

In una *lectio magistralis* tenuta a Pisa nel 2004, Eco aveva espresso le proprie preoccupazioni sui rischi di una società-simulacro eccessivamente mediatizzata, in cui i fatti si sono indeboliti e l'obiettività di questi ultimi è diventata meno rilevante e significativa delle convinzioni personali o dei sentimenti e delle emozioni di ciascuno.

Gli anglosassoni hanno parlato più recentemente del fenomeno delle "camere dell'eco" (*echo-chambers*), dove non esiste la verità dei fatti, perché ciascuno ha selezionato e riceve solo le notizie e i commenti con i quali concorda a priori.

In queste camere ci staremmo rinchiudendo in maniera sempre più solitaria e narcisistica, disposti soltanto ad ascoltare stolidamente noi stessi e l'eco delle opinioni di cui siamo già convinti.

Un esempio di tale fenomeno?

Tempo fa si è diffusa la falsa notizia di Umberto Eco che votava sì al referedum indetto da Renzi. "Ha fatto migliaia di condivisioni. Ne hanno parlato anche alla

televisione. Centinaia di commenti che insultavano Eco, che ovviamente era morto da cinque mesi e non poteva certo esprimersi". È la post-verità. "O la prevalenza del cretino" (MERLO, 2016).

CAPITOLO IV

Perché un libro esista basta che sia possibile. Solo l'impossibile è escluso.
(J. L. BORGES, *Finzioni*)

Oggi piacciono le verità in maschera e le
menzogne ironiche, per il ventaglio
sterminato di possibili che la maschera e
l'ironia presentano in confronto con la
povertà univoca della verità.
(G. BUFALINO, *Saldi d'autunno*)

Il nome della rosa: *fiction*, menzogna, Storia e Apocalisse

IV. 1 *Il nome della rosa* tra *biblia*, *abiblia* e *pseudobiblia*: trova il Libro che non c'è

Dopo aver riempito le loro case di libri scovati negli angoli più remoti di polverose librerie, spesso dando fondo a buona parte delle proprie ricchezze, i bibliofili sognano la possibilità di acquistare anche quei libri che i limiti fisici relegano per sempre al di là delle loro brame collezionistiche.

Follie di bibliofili che vedono perennemente frustrato il loro inesausto desiderio di possedere, annotare, catalogare e indicizzare nella propria biblioteca libri impossibili: libri perduti per sempre o soltanto immaginati, libri falsi o fittizi, ma che tuttavia esistono, a volte come eredi di lontanissime e più o meno misteriose tradizioni, altre volte come creazione degli scrittori all'interno delle proprie opere; libri irreperibili, o estremamente rari, o oscurati dalla censura, libri che non sono mai esistiti ma che, in un modo o in un altro, potrebbero esistere (per ricostruzione apocrifa, per gioco di citazione, e così via); infine, i libri che forse un giorno esisteranno, ma che oggi non esistono ancora.

Si tratta di una categoria di testi che, senza eccezione alcuna, si sottraggono a tale smania bibliofila.

Sono gli *pseudobiblia*[49], “un genere subdolo e sfuggente, che quasi mai conosce percorsi rettilinei ma privilegia le vie laterali, gli itinerari tortuosi, i vicoli bui, ed in cui abbonda l’ambiguità, la doppiezza, l’equivoco” (SANTORO, 2013, p. 38).

A rigore, uno *pseudobiblion* (o *pseudobiblium*) è un libro mai scritto, ma citato come vero (con il titolo o, addirittura, con qualche estratto) in opere di narrativa realmente esistenti. Si tratta, dunque, di un libro immaginario, creato come artificio narrativo.

Tuttavia, chi si avventura tra gli scaffali di biblioteche invisibili o inesistenti in cerca di *biblia*, *abiblia* e *pseudobiblia* sa di addentrarsi in un territorio incerto, al confine tra mondi né veri né finti, in cui i libri ci confondono e ci ingannano sulla loro vera natura. E se in questo spazio ambiguo è la finzione letteraria a precedere la realtà e a darle forma, allora può succedere che libri inventati varchino la soglia del romanzesco e vengano pubblicati come realmente esistenti.

Così, nel corso dei secoli, volumi introvabili, originali perduti, o libri semplicemente inventati hanno preso corpo sul piano della cosiddetta *realtà*, soprattutto negli ambienti legati all’esoterismo e all’occultismo, dove dicerie, sussurri superstiziosi e interessate menzogne possono facilmente contribuire alla creazione di miti[50].

Nella letteratura moderna possiamo citare come esempio il *Necronomicon* (un grimorio di formule magiche e incantatorie), *personaggio cartaceo* uscito dalla penna di H. P. Lovecraft, libro citato in un libro, di cui lo scrittore traccia nei dettagli la complicata vicenda editoriale (l’originale arabo andato perduto, le varie traduzioni e copie, le censure e i passaggi di mano del libro durante varie epoche).

Frutto di quella irrinunciabile vocazione truffaldina e falsificante della letteratura, in particolare di quella fantastica, capace di creare una storia senza storia, il

[49] Per la definizione di *pseudobiblia* si può risalire al 1947, anno in cui lo scrittore statunitense Lyon Sprague de Camp ne ha enunciato i concetti fondamentali nell’articolo (diventato poi un classico) dal titolo *Unwritten Classics*. Non è un caso, scrive infatti l’autore, che “fra i libri decisamente veri e quelli completamente falsi esiste una zona d’ombra di libri che sono e allo stesso tempo non sono: libri non portati a termine, libri andati persi, apocrifi e *pseudepigrapha* (cioè falsamente attribuiti). I più misteriosi di tutti sono quei libri che non sono mai stati scritti e che esistono solamente come titolo – magari con degli estratti – in opere letterarie o pseudo-saggi. Alcuni di questi hanno conosciuto una ricca carriera letteraria, malgrado il fatto di non essere mai esistiti. Sono i classici mai scritti: chiamiamo questi nonlibri *pseudobiblia*” (DE CAMP, 1947 apud SANTORO, 2013, p.38).

[50]La civiltà occidentale ha prodotto una moltitudine di libri pseudoepigrafi, fra i più importanti ricordiamo l’*Enchiridion***,** un libro sacro che raccoglieva formule magiche sotto forma di orazioni e custodiva i segreti della *Cabala.* Il volumetto fu donato dal suo autore, il papa Leone III, a Carlo Magno perché questi, usandolo degnamente, potesse diventare il padrone del mondo. Leggenda vuole che nella lettera, che avrebbe accompagnato il dono, fosse raccomandato di non divulgare al popolo immaturo le *verità* contenute in quanto antecedenti alla *Bibbia* e all’*Apocalisse.*

Necronomicon è uno *pseudobiblion* che diviene un *falso reale*; presente nei cataloghi di numerosi librai e biblioteche, citato, all'inizio solo per gioco, come se fosse vero in libri realmente esistenti, il *Necronomicon* si trasforma in un libro concreto pubblicato (in Italia per i tipi della Fanucci) da diverse case editrici.

In realtà non sono solo gli ambienti legati all'esoterismo e al fantastico che mettono i libri immaginari al centro della propria attenzione, se è vero che – almeno a partire dal Cinquecento – anche in contesti culturalmente assai autorevoli si sviluppa un forte interesse per queste tipologie.

A partire da quest'epoca, gli *pseudobiblia* non vengono più presi in considerazione singolarmente, come esemplari che accolgono in sé particolari requisiti o esplicano determinati effetti su chi li legge, ma si presentano in insiemi che assumono le forme canoniche delle bibliografie e dei cataloghi di biblioteca (SANTORO, 2013, p. 38).

E se è indubbio che questo genere sarà coltivato da una schiera di eruditi e studiosi, è altresì certo che il suo iniziatore è uno dei più grandi scrittori dell'epoca, e cioè François Rabelais: in una celebre pagina del *Gargantua e Pantagruel*, infatti, l'autore racconta della visita effettuata da Pantagruel presso la biblioteca dell'abbazia di San Vittore; e così, "da buon bibliografo e sincero bibliofilo" qual è, Rabelais coglie l'occasione per fornirci un elenco di circa 150 opere totalmente immaginarie, o attribuite ad autori reali, ma con i titoli comicamente deformati.

E così, tra il serio e il faceto, tra l'erudito e il fantastico, si sviluppa la vicenda dei cataloghi fittizi e delle bibliografie immaginarie[51]; e sono appunto queste ultime che ai giorni nostri conoscono sviluppi assai interessanti, specie fra quegli autori che sentono l'esigenza di consolidare la narrazione con una quantità di fonti documentarie che risultino verosimili ed autorevoli al tempo stesso.

Ma è proprio nell'ambito della letteratura che gli *pseudobiblia* si rivelano un meccanismo finzionale dagli effetti più creativi e rilevanti, a partire dalla travolgente esperienza di Rabelais per arrivare, circa un secolo dopo, a quello che può essere definito il libro *libresco* per eccellenza, ossia il Don Chisciotte.

---

[51] Non sono pochi gli esempi in cui titoli immaginari contenuti in liste bibliografiche vengono scambiati per reali e utilizzati come tali: è il caso, raccontato dallo stesso Eco, di quel professore universitario che nelle proprie bibliografie avrebbe inserito testi del tutto inesistenti, con il risultato che i suoi studenti avrebbero prodotto degli elaborati in cui quei testi erano citati come veri. La conclusione di Eco, quindi, è che è assai difficile (ai limiti dell'impossibile) dimostrare sia l'inesistenza di testi fittizi inclusi in una bibliografia, sia l'esistenza di testi reali sulla base di poche citazioni disponibili (ECO, 1998).

L'opera di Cervantes, afferma Stefano de Merich, "deve la sua esistenza ad altre opere letterarie e descrive testi di ogni tipo; alcuni sono testi reali (per esempio i romanzi cavallereschi e pastorali collezionati dall'*hidalgo*), mentre altri sono il parto dell'ingegno dei personaggi del romanzo"[52] (DE MERICH, 2006, p.345).

E tuttavia, con l'alternarsi delle stagioni culturali, si assiste a un radicale mutamento del ruolo degli *pseudobiblia*, che non appaiono più come meri pretesti letterari o semplici portavoce delle idee degli autori, ma diventano veri e propri nuclei narrativi o, se si preferisce, protagonisti effettivi del racconto: e l'autore che più di ogni altro dà vita a questa trasformazione è, senza dubbio, Jorge Luis Borges.

Soprattutto in quella raccolta di racconti, scritti tra il 1935 e il 1944, *Finzioni*,– che può essere considerata una vera e propria assai fornita biblioteca immaginaria –, Borges ci dice che tutta la letteratura deriva da altra letteratura (in sostanza da un Testo unico), per costituire nel suo insieme una biblioteca immaginaria, potenzialmente illimitata, una ipotetica biblioteca di tutto lo scibile umano, come nella cosmica *Biblioteca di Babele*, coincidente con lo stesso universo e stipata di un numero infinito di libri, davvero scritti, tuttavia riprodotti e falsificati – e falsificabili – all'infinito.

Naturalmente sarebbe interessante tra le più fornite e ricche biblioteche immaginarie fare un aggiornato catalogo degli adepti dell'*Oulipo*, delle loro molteplici riscritture più o meno ludiche di altre scritture originarie, serie di libri fittizi in quanto palinsesti, travestimenti di libri veri.

Ogni libro – quindi ogni sapere – è trasformabile, riscrivibile, manipolabile e rigenerabile all'infinito, per cui l'ambizione ultima e suprema sarebbe quella di costruire una immensa biblioteca assolutamente immaginaria in cui si raccolgano tutte le possibili scritture e riscritture di ogni genere di racconto e poesia, tipo la *Biblioteca di Babele*.

Nella biblioteca delle riscritture teoricamente infinite, un unico testo può generare infiniti palinsesti, ossia una biblioteca costituita dalle riscritture e/o trasformazioni di un solo testo (irrilevanti la sua effettiva presenza o assenza).

---

[52] Ricordiamo che Cervantes è tra i primi a introdurre il pretesto narrativo del manoscritto ritrovato, dal quale deriverebbe poi l'opera definitiva: un manoscritto, in questo caso, attribuito allo storico Cide Hamete Benengeli, il cui testo l'autore dichiara di aver tradotto dall'*aljamiado* (la lingua romanza diffusa tra i *moriscos* e scritta in caratteri arabi), e dove sono raccontate le vicende di don Chisciotte.

Di questo tipo è, senza dubbio, la biblioteca immaginaria costituita da Calvino, certo con indubitabili suggestioni oulipiane, nel suo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979)[53].

Il Lettore protagonista è, per ragioni sempre differenti, costretto a interrompere la lettura del libro che sta leggendo e intraprendere la lettura di un altro: ogni testo ne partorisce, quasi per partenogenesi, un altro appena iniziato, palinsesto di un palinsesto; tutti, tranne la prima scrittura dell'ipotesto (di Calvino, ma irrecuperabile se non "per tracce"), di autori inesistenti.

Tuttavia le più prestigiose biblioteche fantastiche sono caratterizzate non solo per i volumi che contengono (inesistenti, di inesistenti autori, falsificazioni, palinsesti, apocrifi, non finiti che generano altri non-finiti), ma anche per la stessa struttura impraticabile e inaccessibile se non ad un solo Bibliotecario.

Così è, senza dubbio, la famosa e già citata, *Biblioteca di Babele* di Borges, in cui tra l'altro, alla fine, si preannuncia la biblioteca immaginaria di Calvino:

> Se un eterno viaggiatore la traversasse in una direzione qualsiasi, constaterebbe alla fine dei secoli che gli stessi volumi si ripetono nello stesso disordine (che ripetuto sarebbe un Ordine, l'Ordine) (BORGES, 2003, p. 55).

Ma quella biblioteca interessa, oltre che per il contenuto e il numero dei libri, anche per la sua stessa labirintica e impraticabile struttura, accessibile solo ai vari capi degli "esagoni".

> L'universo (che altri chiama la Biblioteca) si compone d'un numero indefinito, e forse infinito, di gallerie esagonali [...] la Biblioteca è totale, i suoi scaffali registrano tutte le possibili combinazioni dei venticinque simboli ortografici (numero, anche se vastissimo, non infinito), cioè tutto ciò ch'è dato di esprimere, in tutte le lingue. Tutto: la storia minuziosa dell'avvenire, le autobiografie degli arcangeli, il catalogo fedele della Biblioteca, migliaia e migliaia di cataloghi falsi, la dimostrazione della falsità di questi cataloghi, la dimostrazione della falsità del catalogo autentico, l'evangelo gnostico di Basilide, il commento di questo evangelo, il commento del commento di questo evangelo, il resoconto veridico della tua morte, la traduzione di ogni libro in tutte le lingue, le interpolazioni di ogni libro in tutti i libri. Già da quattro secoli gli uomini affaticano gli esagoni. Vi sono cercatori ufficiali,

---

[53] Il romanzo si apre con una prima biblioteca immaginaria, d'altro tipo, fatta di sezioni che certamente non appartengono a nessuna biblioteca reale, né privata né pubblica. "Già nella vetrina della libreria hai individuato la copertina col titolo che cercavi. Seguendo questa traccia visiva ti sei fatto largo nel negozio attraverso il fitto sbarramento dei libri che non hai letto. Ma tu sai che non devi lasciarti mettere in soggezione, che tra loro s'estendono per ettari ed ettari i Libri Che Puoi Fare A Meno Di Leggere, i Libri Fatti Per Altri Usi Che La Lettura, i Libri Già Letti Senza Nemmeno Bisogno D'Aprirli In Quanto Appartenenti Alla Categoria Del Già Letto Prima Ancora D'Essere Stato Scritto". (CALVINO, 2000, p. 2-3).

inquisitori. Li ho visti nell'esercizio della loro funzione: arrivano sempre scoraggiati; parlano di scale senza un gradino, dove per poco non s'ammazzarono; parlano di scale e di gallerie con il bibliotecario; ogni tanto, prendono il libro più vicino e lo sfogliano, in cerca di parole infami. Nessuno, visibilmente, s'aspetta di trovare nulla (BORGES, 2003, p.57).

La biblioteca di Babele è una biblioteca di volumi ipotetici, in quanto non consultabili, perché irraggiungibili e per di più indecifrabili.

Così parimenti impraticabile e labirintica, con un archivio, forse, di tutti i libri conosciuti, tuttavia archiviati secondo criteri noti solo a pochi e privilegiati bibliotecari, è quella de *Il nome della rosa* di Umberto Eco:

> Percorremmo altre sale, sempre registrando le nostre scoperte sulla mia mappa. Incontrammo stanze dedicate soltanto a scritti di matematica e astronomia, altre con opere in caratteri aramaici che nessuno di noi due conosceva, altre in caratteri più ignoti ancora, forse testi dell'India. Ci muovevamo entro due sequenze imbricate che dicevano IUDAEA e AEGYPTUS. Insomma, per non attediare il lettore con la cronaca della nostra decifrazione, quando più tardi mettemmo definitivamente a punto la mappa, ci convincemmo che la biblioteca era davvero costituita e distribuita secondo l'immagine dell'orbe terraqueo (ECO, 2003, p. 370).

Nella biblioteca troviamo anche altri libri che ipotizzano un mondo alla rovescia come nel mondo borgesiano di Tlön[54]:

> Un salterio ai margini del quale si delineava un mondo rovesciato rispetto a quello cui ci hanno abituato i nostri sensi. Come se al limine di un discorso che per definizione è il discorso della verità, si svolgesse profondamente legato a quello, per mirabili allusioni *in aenigmate*, un discorso menzognero su un universo posto a testa in giù, dove i cani fuggono davanti alla lepre e i cervi cacciano il leone (ECO, 2003, p. 95).

La biblioteca de *Il nome della rosa* è un labirinto inaccessibile (nella pianta riproduce quello disegnato sul pavimento della cattedrale di Reims), proprio perché nel suo estremo reparto è conservato il libro perduto della *Poetica* di Aristotele, che il bibliotecario assassino Jorge da Burgos vuole che nessuno possa mai leggere (così come nella *Biblioteca di Babele* alcuni cercano di impossessarsi di un libro che non troveranno mai).

---

[54] *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* è un racconto di Borges, scritto nel 1940 e incluso nella raccolta *Ficciones* (1944). Il racconto si apre a vari livelli di lettura e comprensione, a seconda di quanto il lettore sia disposto a investire in un percorso di conoscenza che, per usare una nota analogia, conduce *aldilà dello specchio*, in una sorta di mondo alla rovescia. Il risvolto è perlopiù epistemologico: una dimensione illusoria, immaginaria, si sovrappone lentamente alla realtà, alterandola. È l'invenzione di un pianeta da parte dei membri d'una società segreta, con l'intento di modificare completamente la concezione del mondo, il modo di percepire la realtà.

Jorge, bibliotecario cieco è, senza dubbio, Borges, o se si vuole, il bibliotecario della *Biblioteca di Babele*, che "sembra aver letto tutto e anche di più dato che ha recensito libri inesistenti" (ECO, 2002, p.56), quindi come Borges, insieme sommo ordinatore e produttore di biblioteche immaginarie .

Perciò le due biblioteche di Borges e di Eco non solo sono immaginate, ma anche anti-biblioteche, in quanto lì non si conservano libri per la consultazione, ma vi si occultano, perché non siano mai consultabili, provenienti dagli specchi deformanti, dalle esalazioni che producono visioni allucinate e dalle pagine avvelenate.

Bibliofilo tra i più celebri[55], Eco non poteva non cedere al fascino del gioco di scatole cinesi offerto dagli *pseudobiblia*: se ogni storia inventata costruisce, di per sé, un mondo immaginario, inesistente nel nostro mondo reale, ma esistente nella mente di chi lo crea e di chi lo fruisce (il lettore), è inevitabile che in questo mondo *altro* esistano anche libri scritti da esseri di quell'universo, inesistenti nel nostro mondo, che però possono raccontare storie di altri mondi immaginari, e così via, in un *regressus ad infinitum*.

Un testo inesistente nel mondo *reale* è, del resto, l'oggetto fondamentale attorno a cui si organizza la *quest* dei personaggi de *Il nome della rosa*: si tratta del secondo libro della *Poetica* di Aristotele, la cui unica copia è nascosta nella sezione proibita ("*finis Africae*") della biblioteca dell'Abbazia.

Il libro, presumibilmente dedicato alla commedia, è considerato dal vecchio custode della biblioteca, Jorge, un libro che induce alla menzogna e al riso e che, perciò, costituirebbe un pericolo per l'ordine divino che dovrebbe regnare nell'abbazia. Il manoscritto ricercato è, perciò, un libro proibito, che, in contrasto con la comune usanza bibliotecaria, non può essere preso in prestito.

In un paio di occasioni il libro scompare, perché è stato rubato, poi viene visto di sfuggita, e quando , alla fine verrà trovato,andrà perduto per sempre.

---

[55] Coltissimo bibliofilo, appassionato studioso e collezionista, vorace frequentatore delle librerie antiquarie di mezzo mondo, Eco possedeva una biblioteca di più di cinquantamila volumi, di cui milleduecento rari, con una spiccata inclinazione per il sapere "falso, occulto, strampalato e per le lingue immaginarie". Amante della sua biblioteca, che definiva *semiologica curiosa lunatica magica et pneumatica*, Eco "sognava un tunnel sotterraneo per collegare la sua casa milanese alla biblioteca Trivulziana e consultare i testi di notte"; temeva i ladri (ma di più il fuoco) e si presentava ad appuntamenti pubblici con la sua preziosa *Hypnerotomachia Poliphili* sottobraccio (ECO;CARRIÈRE, 2009).

In realtà, il secondo libro della *Poetica* non è un testo inventato, è un testo tramandato per secoli, ma solo in citazione, per alcuni probabilmente mai esistito, per altri esistito, ma irrimediabilmente perduto[56].

Il romanzo stesso, *Il nome della rosa*, potrebbe essere considerato di per sé uno *pseudobiblion*, per il fatto che Eco dichiara di star riportando una storia trovata in un antico manoscritto medievale: ma sia la storia che il manoscritto non esistono.

Del resto quello del manoscritto ritrovato è un antico espediente finzionale nella storia della letteratura, che "molti autori usano per legittimare la propria opera, per dimostrare la sua autenticità o almeno per dissimulare la sua inautenticità" (FARNETTI, 2006, p. 23), ma che generalmente fa riferimento a testi inventati e inesistenti.

"Naturalmente, un manoscritto" è il titolo della *Prefazione*, nella quale Eco inventa una storia nella storia, – quella della ricerca di un manoscritto del XIV secolo attribuito a "Dom Adson de Melk" – ammiccando in maniera ironica principalmente al Manzoni (ma anche ad altri autori illustri, quali Ariosto, Cervantes, Scott, etc.).

> Il 16 agosto 1968 mi fu messo tra le mani un libro dovuto alla penna di tale abate Vallet, *Le manuscript de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon* (Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris, 1842). Il libro, corredato da indicazioni storiche invero assai povere, asseriva di riprodurre fedelmente un manoscritto del XIV secolo, a sua volta trovato nel monastero di Melk dal grande erudito secentesco, a cui tanto si deve per la storia dell'ordine benedettino (ECO, 2003, p. 9).

Chi scrive è l' *autore/editore*, che sembra coincidere (ma non non ne siamo del tutto sicuri) con l'autore empirico[57], che presenta, con apposito corredo bibliografico, la propria *traduzione* italiana di un libro del 1842, il cui *autore* è un certo abate Vallet[58],

---

[56] Numerose testimonianze di storici e autori antichi (ad esempio Diogene Laerzio) parlano di un secondo libro della *Poetica*, dove sarebbe appunto affrontato il tema del comico, libro che però non è mai stato ritrovato. Alcuni studiosi sono convinti che il secondo libro non sia mai esistito, altri si avventurano fino a ricostruirne il contenuto. Il problema rimane irrisolto nei due aspetti: se il libro sul comico sia mai esistito e, nel caso, come, quando e perché si sia perduto.

[57] Il personaggio dell'*autore/editore* sembra coincidere con l'autore empirico, in quanto, ad un certo punto del racconto, parla di se stesso come autore di *Apocalittici e integrati*. Inoltre Umberto Eco riferisce in un articolo sull'*Espresso* del 1 settembre 1968 (*Li ho visti danzare attorno ai carri armati*) di essere stato presente nella città di Praga alla fine della cosiddetta Primavera di Praga, raccontandone l'esperienza. Tuttavia, il racconto del ritrovamento, datato 5 gennaio 1980, ma riferentesi ad eventi accaduti nel 1968, è costruito in modo tale da lasciare nel dubbio il lettore se si tratti davvero di una introduzione autoriale e autobiografica o di una costruzione finzionale.

[58] La figura dell'abate Vallet oscilla tra invenzione e realtà storica. La sua traduzione del manoscritto di Adso è del 1842. Potrebbe perciò ben difficilmente coincidere con quell'Abate Vallet, a cui fa riferimento Eco in *Come si fa una tesi di laurea*, autore de *L'idee du beau dans la philosophie de Saint Thomas d'Aquin*, Louvain 1887, un libro, secondo Eco, di scarsa importanza e che non figura in nessuna bibliografia (ECO, 1977, p. 173), ma che lo stesso Eco cita con il nome di Pierre Vallet nella bibliografia de *Il problema estetico in San Tommaso d'Aquino*.

che, in realtà, ha tradotto in francese una edizione latina secentesca attribuita al Mabillon, che è, a sua volta, la riproduzione a stampa di un manoscritto in latino del XIV secolo trovato nel monastero tedesco di Melk sul Danubio.

Il manoscritto, che risulta ormai irreperibile anche come dato bibliografico (ma lo sono del resto anche tutte le altre edizioni di cui viene fatta menzione), si dice essere stato redatto da un certo Adso, monaco benedettino, ormai anziano, in forma di memoriale concernente certi avvenimenti della sua giovinezza avvenuti nell’anno del Signore 1327.

La rocambolesca storia del ritrovamento (o del mancato ritrovamento), di cui è protagonista l’*autore*/*editore*, si svolge tra il 1968 e il 1970, tra Praga e Buenos Aires ed è costituita da diversi elementi narrativi che la caratterizzano allo stesso tempo come *love story*, *thriller* poliziesco, relazione scientifica e *detective story* mistificatoria.

In tale caleidoscopio si confondono elementi assolutamente verificabili ed empirici, o comunque confermabili da altre fonti, con dati chiaramente inventati, cosicché anche un lettore esperto perde l’orientamento.

L’*autore/editore* ci racconta che, dopo aver lasciato Praga, invasa dalle truppe sovietiche, recandosi a Vienna, incomincia a leggere il libro del Vallet. Affascinato dalla “terribile storia di Adso da Melk”, visita la famosa biblioteca del monastero di Melk, ma invano.

“Come il lettore avrà immaginato”, nella biblioteca non trova traccia del manoscritto di Adso. Per di più, di notte, in un albergo vicino a Salisburgo, gli sarà sottratto furtivamente il libro di Vallet, di cui non restano che alcuni frammenti in traduzione italiana.

Trovandosi alcuni mesi dopo a Parigi, decide di riprendere la ricerca del manoscritto. Nella speranza di rintracciare la fonte del Vallet nei *Vetera Analecta* curati dal Mabillon, si reca in un’altra biblioteca, quella di Saint Geneviève, ma anche qui rimane deluso.

Risulta, infatti, che l’edizione dei *Vetera Analecta* conservata nella biblioteca parigina non è stata curata dal Mabillon, ma da un certo Montalant, e che non contiene alcun manoscritto di Adso da Melk.

Dopo aver consultato l’illustre medievista Etienne Gilson, gli è chiaro che gli unici *Vetera Analecta* sono quelli visti nella biblioteca di Saint Geneviève. Fa allora una visita all’*Abbaye de la Source,* dove l’amico Dom Arne Lahnestedt lo convince che

“nessun abate Vallet aveva pubblicato libri (coi torchi) per altro inesistenti dell’abbazia” (ECO, 2003, p.11).

I numerosi riferimenti a personaggi e luoghi *reali* presenti nel testo (la situazione politica dell’agosto 1968 a Praga, tutti i nomi di luoghi, la maggior parte dei nomi di persona, come ad esempio Etienne Gilson, la cartoleria Joseph Gibert a Parigi, Athanasius Kircher) sono controbilanciati dal riferimento malizioso ed emblematico dell’*Abbaye de la Source* (che in realtà esiste solo come nome di una strada) e che trasforma la semantica dell’intero capitolo – cioè la ricerca dell’origine del manoscritto – in una semplice menzione topografica.

Sospettando che il libro di Vallet sia stato un falso o, addirittura, effetto di una visione o di un sogno, l’*autore/editore* interrompe, allora, la ricerca fino a quando, un paio di anni dopo, da un antiquario di Buenos Aires, gli capita tra le mani una versione castigliana di un ormai introvabile libretto, in lingua georgiana, del già citato Milo Temesvar (si veda il capitolo III), che contiene “copiose citazioni” dal manoscritto di Adso, ma che menziona come fonte Athanasius Kircher, il quale, secondo l’*autore/editore*, non ha mai parlato del manoscritto di Adso.

E Milo Temesvar è l’*autore* immaginario di due *pseudobiblia, The Patmos Sellers* e *Dell’uso degli specchi nel gioco degli scacchi*, due libri inventati, appunto, il primo dei quali, con il titolo di *I venditori dell’Apocalisse*, l’*autore/editore* ci dice, con una ironica strizzata d’occhio, di averlo citato e recensito nel suo saggio *Apocalittici e integrati*; mentre il secondo, nella versione georgiana, conterrebbe “tutti gli avvenimenti (meglio dettagliati e precisi)” narrati ne *Il nome della rosa* di Eco.

Qui il cortocircuito tra *fiction* e realtà diviene un paradosso circolare che non lascia vie di fuga per l’esterno (una sorta di spazio di Moebius letterario): la scrittura si avvolge su se stessa, mentre rappresenta se stessa nell’atto di rappresentare se stessa, come nel paradosso metatestuale delle mani di Escher.

All’*autore* non rimane altro che un palinsesto di trascrizioni e citazioni di un testo tramandato per secoli in lingue diverse.

È, perciò, pieno di dubbi se “dare alle stampe la (sua) versione italiana di una oscura versione neogotica francese di un’edizione latina secentesca di un’opera scritta in latino da un monaco tedesco sul finire del Trecento” (ECO, 2003, p.13-14).

Decide, comunque, di presentare il manoscritto di Adso come se fosse *autentico*, dando così il colpo di grazia alla convenzione dell’autenticità con cui nelle pagine precedenti aveva già avuto inizio la decostruzione.

A questo punto la disorientante *mise en abyme* dei libri che rimandano ad altri libri, il gioco tautologico e paradossale dei livelli intrecciati e dei rimandi intertestuali a libri reali, inventati, perduti, parafrasati, tradotti, si interrompe.

Quella di Eco non può che essere una letteratura della divagazione, dell'intrattenimento colto, del recupero di una trama piacevole che coinvolga il lettore, insomma, dell'antico, ma inesausto piacere affabulante del narrare e dell'ascoltare storie, all' insegna del motto: "Ogni storia è una infinità di storie" (ECO, 1994, p. 34) .

> E così ora mi sento libero di raccontare, per semplice gusto fabulatorio, la storia di Adso da Melk, e provo conforto e consolazione nel ritrovarla così incommensurabilmente lontana nel tempo[...] Perché essa è storia di libri, non di miserie quotidiane [...] (ECO, 2003, p. 14).

In tutta la *Prefazione* si assiste, dunque alla cancellazione dei confini tra il vero e il falso. L'equilibrio tra riferimenti realistici e quelli totalmente immaginati, tesi ora a costituire ora a distruggere un sostrato di realtà, colloca la *Prefazione* in un singolare territorio di frontiera, a metà tra una storia del testo di tipo documentaristico e una storia che sollecita l'immaginario intorno ad un testo.

La *Prefazione* costituisce, inoltre, un *analogon* di quanto accade all'interno del romanzo vero e proprio: la *quest* di un libro, ritrovato, rubato, perduto e distrutto per sempre.

Infatti, parallelamente al fatto che la scrittura del libro di Eco dipende dal recuperare il manoscritto latino attraverso i suoi traduttori e commentatori, così l'indagine dei due protagonisti, Guglielmo da Baskerville e Adso da Melk, procede di pari passo con la ricerca dell'elusivo manoscritto di Aristotele nella labirintica biblioteca dell'abbazia.

Ma né l'uno né l'altro esistono: il primo (o piuttosto una sua versione francese) rubato, il secondo viene distrutto sotto gli occhi di Guglielmo ed Adso. In ogni caso entrambi risultano perduti.

Resta però un terzo manoscritto, il romanzo che leggiamo, che, dunque, non è tanto una ricostruzione quanto una costruzione, premeditata nei minimi dettagli.

"Così scrissi subito l'introduzione, ponendo la narrazione ad un quarto livello di incassamento, dentro altre tre narrazioni: io dico che Vallet diceva che Mabillon ha detto che Adso disse... Ero libero da ogni timore [...]" (ECO, 2003, p.588).

Che senso ha questo gioco di maschere e travestimenti dietro cui si nasconde l'autore? E i volumi, *biblia* e *pseudobiblia*, della biblioteca immaginaria di Eco, che altro significato hanno oltre a quello immediato della falsificazione?

Si tratta, appunto, della scomparsa dell'autore? Oppure il libro e l'autore inesistenti sono il pretesto per creare, invece di una biblioteca reale, faticosa e dispersiva, con tanti libri noiosi sgradevoli o inutili per chi la possiede, una immaginaria, che è allora la biblioteca privata dell'autore-falsario, costituita solo di libri inesistenti, di apocrifi sostanzialmente inventati o riscritti dall'autore-bibliotecario, funzionale alla sua poetica e, più latamente, ai lettori di altre epoche?

E, allora, si tratta surrettiziamente dell'affermazione di un autore *travestito* ancora più onnipotente.

Forse Eco sognava, come il personaggio calviniano Ermes Marana, l'autore-falsario di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, una letteratura fatta solo di falsi, di apocrifi, di copie e, forse, come Marana (*alias* Calvino), scopo di Eco era dimostrare che "dietro la pagina scritta c'è il nulla; il mondo esiste solo come artificio, finzione, malinteso, menzogna" (CALVINO, 2000, p. 123)[59] .

La ricerca del Libro dei libri, del Libro "chiave e compendio perfetto di tutti gli altri" (BORGES, 2003, p. 56), l'*Urtext*, l'archetipo platonico da cui gli altri derivano, che dà a chi lo ha potuto leggere lo statuto di un dio, si risolve in un Nulla[60].

In fondo *Il nome della rosa* ruota attorno all'*assenza* del Libro (la Poetica di Aristotele), un libro-chiave che insegna a dissacrare gli altri libri, un libro che li demolisce tutti quanti.

Come nella *Prefazione*, anche all'interno del romanzo, Eco deliberatamente inscena confronti e crea *mélanges* di difficile districazione tra la realtà e la *fiction*, creando "mondi possibili eterotipici" (McHALE, 1992), nei quali si complica la possibilità di distinguere il mondo finzionale del romanzo dal mondo storico-fattuale.

---

[59] Sulla base di tale nichilistica consapevolezza, la scrittura letteraria si configura come maschera, travestimento, mistificazione linguistica e metaforica della *realtà*, ossia suprema menzogna, "in quanto organismo losco e infido che dà vita ad architetture testuali che si ergono sul nulla, costruzioni linguistiche di contenuto mutevole e prive di centro, sostanziate dal movimento autonomo del linguaggio, che dissimula così ciò che non c'è" (MANGANELLI, 2004, p. 56).

[60] All'interno delle religioni del Libro, principalmente di tradizione ebraica (cabalistica) e mussulmana, esistono fonti religiose che sostengono che, prima della Creazione, esisteva già la *Torah* (la Bibbia), esattamente come il Corano, che per Maometto era, in primo luogo, il proprio modello celeste, la *tavola custodita*. Si tratta del Libro-archetipo, la matrice cosmica, eterna, di qualsiasi altro libro o testo sacro – nonché lo strumento della comunicazione e della lingua sia ebraica (nel caso della Torah) che mussulmana (nel caso del Corano).

Pur usando molte delle convenzioni del romanzo storico tradizionale, Eco lo destabilizza dall'interno, mettendo, perciò, in primo piano il reale processo di "costruzione di un mondo" (McHALE, 1992, p. 152)[61].

In tal modo, oltre a sabotare i dispositivi del romanzo e tradire il patto narrativo con i lettori, viene messa in questione la stessa attendibilità non solo della storia raccontata, ma della Storia *tout court*, sottolineando la sua natura essenzialmente letteraria e finzionale.

"Il nostro senso di disagio è precisamente un senso di disagio ontologico, un sintomo della nostra incertezza riguardo agli esatti confini tra il mondo storico e il mondo testuale del romanzo" (McHALE, 1992, p. 152, *traduzione nostra*).

Dal mondo medievale di riferimento, Eco prende a prestito una serie di fatti storici (le lotte interne al francescanesimo tra Conventuali e Fraticelli, le sette ereticali e i processi inquisitoriali, il conflitto tra il Papa Giovanni XXII e l'Imperatore Ludovico il Bavaro nell'anno 1327), nonché personaggi storici realmente esistiti (Ruggero Bacone, Guglielmo d'Occam, Marsilio di Padova, Michele da Cesena, Ubertino da Casale fino all'inquisitore Bernardo Gui ed altri ancora).

La presenza di personaggi storici *reali* in un testo finzionale è un caso di ciò che Eco stesso ha chiamato "identità tra più mondi" (ECO, 1994), che è sempre un segno della penetrazione di un mondo da parte di un altro, la violazione, in un certo senso, di un confine ontologico.

Su un attento studio dei testi e delle testimonianze del periodo sono fedelmente basate le dotte digressioni presenti nel romanzo, come quelle relative alle dispute sulla questione della povertà di Cristo o le disquisizioni sul significato allegorico delle pietre, le erudite spiegazioni sulle vetrate delle chiese gotiche o la metafisica della luce di Roberto Grossatesta[62].

---

[61] Si veda l'uso ironico e rovesciato che Eco fa dell'espediente del manoscritto ritrovato. Come si è visto (capitolo II), nel romanzo storico di tipo scottiano prevalso nel XIX, in cui non di rado lo scrittore afferma che la storia che narra è veritiera e degna di fede, il manoscritto ritrovato ha la funzione di *prova* che vorrebbe garantire l'*autenticità* di quanto narrato. Eco, invece, riprende il *topos* del manoscritto, creando un gioco di specchi disorientante, che mette continuamente in discussione il *documento* da cui è stato tratto il romanzo (è la traduzione di una traduzione di un originale mai incontrato, forse è un falso, i pochi appunti rimasti, dopo il furto, vengono tradotti dall'autore editore che lavora al testo dopo più di dieci anni dall'abbozzo originale), smascherando in tal modo l'illusione di *autenticità* e mostrando i meccanismi finzionali di tale strategia metanarrativa.

[62] Umberto Eco ha cominciato la sua carriera, come filosofo medievale, con una dissertazione su Tommaso d'Aquino all'università di Torino nel 1954. La metodologia e il sistema filosofico di Tommaso hanno lasciato una impronta profonda su molti aspetti dell'opera di Eco, che, nonostante le varie etichette di "intellettuale postmodernista" attribuitagli dai suoi critici, si definiva "un medievalista in ibernazione". "Questo gusto e questa passione non mi hanno mai lasciato, anche se poi, per ragioni morali e materiali

In questo contesto storico ben ricostruito e attendibile storiograficamente, il viaggio dei due personaggi principali – che sono inventati –, attraverso gli Appennini fino al monastero benedettino, dove Guglielmo deve intervenire in negoziazioni che riguardano certe questioni teologiche, è verosimile e storicamente credibile.

Un simile effetto di credibilità è ottenuto anche dal racconto in prima persona: Adso da Melk è testimone diretto degli eventi che narra.

Nel corso del romanzo, tuttavia, anche questa illusione di autenticità e attendibilità viene continuamente posta in discussione.

Il romanzo comincia *in ultimas res*, quando Adso, ormai un vecchio monaco dell'abbazia di Melk, intraprende un viaggio *à rebours* nei propri ricordi, dando così inizio alla sua narrazione, che, giocata sul filo della memoria, procederà con molti dubbi e poche certezze su quanto testimoniato ("se pure la memoria sarà in grado di riannodare le fila di tanti e confusissimi eventi") (ECO, 2003, p.19).

Oltre all'incorporazione di personaggi storici realmente esistiti, altri modi di "identità tra mondi" sono possibili, come, ad esempio, il prendere a prestito personaggi di finzione da altri romanzi, o, tipico del *roman- à -clef*, creare personaggi di finzione che alludono a personaggi della vita reale.

Entrambe queste forme sono discernibili ne *Il nome della rosa*: per la prima si può fare l'esempio di Guglielmo da Baskerville modellato, persino nei suoi caratteri fisici, su Sherlock Holmes e, ovviamente, del suo partner Adso/Watson; per la seconda ci riferiamo a Jorge de Burgos e alla "gran bestia liotarda" (che alludono rispettivamente allo scrittore argentino Borges e al filosofo francese Lyotard, un testo del quale è citato nell'episodio del sogno di Adso).

Una delle strategie più usate ne *Il nome della rosa* per far collidere mondi e mostrarne la pluralità, quasi un attrito tra il fatto e la *fiction*, è senz'altro l'uso deliberato degli anacronismi.

La continua mescolanza di storia e menzogna, dati accertati per mezzo della ricerca d'archivio con patenti anacronismi all'interno di una cornice storicamente accurata, funzionerebbe come uno strumento atto a deprivare i secondi della loro autoevidenza, presentandoli invece come l'esito necessario delle implicazioni cognitive

[...] ho battuto altre strade. Così il Medioevo è rimasto, se non il mio mestiere, il mio hobby – e la mia tentazione costante, lo vedo dovunque, in trasparenza, nelle cose di cui mi occupo, che medievali non sembrano e pur sono" (ECO, 2002, p.234).

proprie del discorso narrativo, della sua peculiare natura di discorso strutturato, coerente, dotato di significato e tendente verso una finalità.

Molti degli anacronismi fanno parte dell'artificio letterario, la cui contestualizzazione è documentabile proprio nella *Prefazione*, in cui l'*autore* afferma che il manoscritto, su cui è stata successivamente svolta la traduzione in italiano corrente, conteneva interpolazioni dovute a diversi autori dal Medioevo fino all'epoca moderna.

Tuttavia è la stessa tessitura narrativa del romanzo, costruita in forma di *pastiche* citazionistico incorporato nel testo, a fornire un disorientante effetto anacronistico, ovviamente riconoscibile solo ai lettori "semioticamente" più accorti.

Il discorso di Guglielmo davanti alla delegazione papale, ad esempio, mescola più o meno disinvoltamente frasi del pensatore medievale Marsilio da Padova sulla laicità del potere politico con frasi del filosofo contemporaneo Wittgenstein sulla natura linguistica del mondo.

Guglielmo conosce testi in arabo mai tradotti in latino, esprime pareri di Lutero sulla religiosità degli italiani, cita teorie semiotiche quasi letteralmente da opere di Peirce, conosce l'algoritmo di Trémaux e Maurice (secolo XIX) per uscire dai labirinti, fa riferimento al celeberrimo rasoio di Occam ma in versione secentesca, dubita di un ordine dell'universo, adotta, insomma, punti di vista che non potevano essere medioevali, ma che appartengono ad altri studiosi contemporanei, o che sono propri dello stesso autore.

Eco ha difeso i suoi anacronismi argomentando che "il romanzo storico deve fare anche questo: non solo individuare nel passato le cause di quel che è avvenuto dopo, ma anche disegnare il processo per cui quelle cause si sono avviate lentamente a produrre i loro effetti" (ECO, 2003, p. 614).

In altre parole, dal Medioevo è nata la Modernità, perciò, "se un mio personaggio, comparando due idee medievali ne trae una terza più moderna, egli fa esattamente quello che la cultura ha poi fatto" (ECO, 2003, p. 614).

Eco sembra qui far riferimento alla teoria di Lukács sull'anacronismo come prefigurazione retrodatata del presente[63](LUKÁCS, 1977).

---

[63] Nella storia della letteratura la pratica dell'anacronismo è antica e autorevole, ma conosce sul piano poetico-programmatico una vera e propia esaltazione in epoca romantica trovando il suo culmine nell'introduzione-recensione del 1827 di Goethe all'*Adelchi* in occasione della pubblicazione delle tragedie di Manzoni a Jena. In quella circostanza Goethe formulò per primo una teoria dell'anacronismo (che diventerà necessario secondo l'Hegel dell'*Estetica* pubblicata nel 1831), emancipando la nozione dal

Tuttavia, resta il fatto che l'anacronismo, come sguardo selettivo del presente sul passato, implica sempre una manipolazione e falsificazione, intesa come trasformazione di giustapposizioni possibili di eventi, o serie, in concatenazione necessarie o sequenze[64].

Con l'anacronismo come fondamentale modalità compositiva de *Il nome della rosa*, Eco non soltanto si mostra indifferente al dilemma che indusse Manzoni a ripudiare il romanzo storico in quanto genere (modello manzoniano assai presente nel romanzo echiano, sebbene parodicamente rovesciato), ma si presenta interessato, innanzitutto, a comunicare la sensazione di una storia falsificata, ad insinuare il dubbio che se ne possa avere una qualche forma di conoscenza.

Per queste ragioni, la letteratura echiana si propone come una letteratura che intende programmaticamente frustrare il legittimo desiderio del lettore di connettere la sua esperienza di lettura con il *mondo.*

Nella sua istanza più profonda, essa è, anzitutto, un gesto decostruttivo, che riguarda il problema dei segni.

I segni cessano di rappresentare e di esprimere per significare di per se stessi, cioè per porre in rilievo il lavoro della scrittura. In ultima analisi, essi costituiscono un discorso congetturale fatto di supposizioni, ambiguità, costruzioni polisemiche.

Tutti i segni e tutti gli enunciati vengono relativizzati, perché fanno parte di un sistema di segni a cui attingono la loro funzione e a cui sono relati.

Ma ogni sistema di segni e l'insieme dei sistemi di segni vengono a loro volta relativizzati, perché sono relati a qualcosa che non può essere espresso all'interno di

---

suo significato di errore e ribadendo l'affermazione della libertà dell'artista di fronte ai materiali della storia di cui doveva disporre con totale arbitrio ai fini del risultato poetico. Sarà Lukacs nel 1938 a fare della teoria goethiana ed hegeliana uno degli strumenti formali principali di quello che riteneva essere il canone del romanzo storico. Tra le tecniche consentite allo scrittore di romanzi storici, c'è dunque per Lukacs, quello dell'anacronismo necessario, ossia, porre sotto i riflettori della creazione letteraria un elemento storico tra gli altri, che l'autore, dal punto di vista privilegiato del futuro, sa che sarà destinato ad un grande sviluppo, o ad essere premiato dalle vicende storiche seguenti.

[64] Eco stesso, inoltre, ha segnalato di persona alcuni errori ed anacronismi che erano presenti nelle varie edizioni del romanzo fino alla revisione del 2011. Nel romanzo si menziona una ricetta a base di peperoni ("carne di pecora con salsa cruda di peperoni"), ovvero un "piatto impossibile". I peperoni furono infatti importati dall'America oltre un secolo e mezzo dopo l'epoca in cui si ambienta il romanzo. Lo stesso errore si ripropone più avanti quando Adso sogna una sua rielaborazione della Coena Cypriani, nella quale tra le diverse vivande che gli ospiti portano alla tavola compaiono, appunto, anche i peperoni. Un anacronismo simile si ritrova quando nel romanzo viene citata la zucca, che viene confusa con la cicerbita, menzionata in un erbario dell'epoca. Durante il settimo giorno-notte, Jorge dice a Guglielmo che Francesco d'Assisi "imitava con un pezzo di legno i movimenti di chi suona il violino", strumento che non esisteva prima dell'inizio del XVI secolo. In un punto del romanzo Adso afferma di aver fatto qualcosa in "pochi secondi" quando quella misura temporale non era ancora utilizzata nel Medioevo.

nessun sistema segnico, ma che è l'orizzonte nascosto e irraggiungibile di tutti i sistemi di segni.

Soltanto su questo sfondo la finitezza può essere intesa come finitezza.

Cosa ci sia dietro, prima o dopo, al di qua o al di là dell'universo della significazione può essere enormemente importante.

Sfortunatamente, per Eco, questo *quid* sembra che stia oltre la soglia della semiotica; anche se fa sentire la sua presenza, si trova fuori dell'universo in cui all'uomo, come *animal symbolicum*, è concesso muoversi.

Alla fine de *Il nome della rosa*, Adso, ormai anziano, termina la scrittura del suo manoscritto nella prospettiva della morte imminente, prossimo a sprofondare nella misteriosa tenebra divina e nella unione ineffabile.

Adso è solo nello *scriptorium*, che è il mondo dei libri e della scrittura, il sistema dei segni, da cui per un attimo egli era trasceso. È un mondo inospitale, vi fa freddo, e la vita è dolorosa e faticosa. Ciò che potrebbe dare senso a questo mondo di segni si trova al di là dell'orizzonte.

Quel che ci resta, però, è soltanto un vago sospetto, una nostalgia dell'irraggiungibile. Quel che abbiamo non sono che meri nomi. Il libro del mondo non ci parla più.

Lo scrittore ha alla fine ricurvato su di sé la metafora del libro prima applicata alla natura. L'autore, il lettore e il libro diventano così tutt'uno e il mondo si eclissa.

Alla pienezza della natura è succeduta l'assolutezza del vuoto: il "libro vuoto del mondo" (BLUMENBERG, 2009, p. 310).

IV.2 Biblioteca, Enciclopedia e Apocalisse: il passato tra conservazione e cancellazione

Nel *Nome della rosa*, con l'immagine labirintica della biblioteca,[65] Eco ci offre un luogo potentissimo di fascinazione simbolica, in cui si incrociano i destini degli uomini e delle istituzioni, l'autorità della tradizione, l'ansia e i pericoli della conoscenza; mentre è nel "repositorio del sapere universale" della "biblioteca di San Vittore, dove passava lunghe mattinate, rubate alle lezioni" (ECO, 2000, p.145), che Baudolino, nell'omonimo romanzo, attinge le conoscenze che gli consentono di falsificare mezza storia d'Occidente.

Biblioteca e museo di *mirabilia*, *Enciclopedia mundi*, la nave-labirinto è luogo di un'iniziazione sensistica e intellettuale del protagonista de *L'isola del giorno prima*, Roberto de la Grive; *La misteriosa fiamma della regina Loana* ci porta, invece, in una biblioteca privata, dove i libri, come "geni nella bottiglia", attendono la "libertà" che solo il lettore può dargli, appunto leggendoli.

Privata o pubblica, è labirintica la biblioteca di Eco perché "è un repositorio dove al limite tutto si confonde e genera una vertigine, un *cocktail* della memoria dotta" (ECO, 2007, p. 123).

Sotto l'egida di *Mnemòsine*, dea della memoria e madre delle Muse, in quanto *locus* reale e simbolico di raccolta e custodia della cultura e della memoria collettiva, la biblioteca, a partire da Don Chisciotte, diventa un'immagine allegorica significativa nella tessitura imagetica di molti romanzi, autentico cronotopo che offre all'autore un pretesto per la riflessione estetica o metaletteraria, "poiché la galleria dei libri rappresenta una trama complessa di rapporti intertestuali che si moltiplicano nell'allusione ad altre biblioteche, reali e immaginarie e, talvolta, costituisce la cornice della scrittura stessa, come in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dove Calvino si propone di scrivere non il libro totale, ma tutti i libri, cioè un'intera biblioteca" (BARONCINI, 2003, p. 123).

All'immagine della biblioteca-labirinto si associa un altro *topos* di lunga durata che percorre la Storia, il pensiero e l'arte, quella dell'ecpirosi e della distruzione delle grandi biblioteche.

---

[65] Non si dimentichi che *Dedalus* fu lo pseudonimo di Eco sulle pagine del *Manifesto*, omaggio al costruttore di labirinti archetipico, ma anche a Joyce (e al suo *alter-ego* Stephen Dedalus), uno degli autori prediletti da Eco. Si veda, in particolare, il saggio di Eco *Le poetiche di Joyce* pubbblicato nel 1966.

Da più parti è stato messo in luce il fortissimo valore simbolico correlato alle ecpirosi: Leo Löwenthal, ad esempio, connota il rogo dei libri come *damnatio memoriae*, smaltimento del passato ed eliminazione di ogni contagio intellettuale.

Alla radice dei roghi dei libri c'è l'antica lotta contro i demoni: il rogo è anche un esorcismo, un atto religioso assai prima che politico.

L'idea di purificare (sconfiggendo la peste demoniaca dell'avversario) è, infatti, alla base di azioni nate in contesti tanto dissimili: Goebbels, nel discorso in cui tratta dell'estinzione della Storia, parla "dell' immondizia e del sudiciume rappresentati dagli scadenti letterati ebrei che riempiono le biblioteche" (LÖWENTAL, 1991, p. 54) .

Nella Firenze degli umanisti il rogo di libri "infettati dalla peste dell'eresia" (LÖWENTAL, 1991, p. 55) viene paragonato dal cardinale Ghisleri ai roghi di suppellettili che si bruciavano per disinfettare la città dalla peste vera e propria.

Il fuoco purifica, azzera, distrugge dalle fondamenta e non lascia praticamente traccia. Proprio per questo è un fuoco decisamente apocalittico. Quale migliore occasione per chi vuole distruggere e ricostruire il mondo da capo[66]?

Il più antico rogo di libri e autodafé di cui abbiamo memoria si può collocare intorno al III secolo a. C., quando l'imperatore cinese Shih Huang-ti fece bruciare, insieme ai testi di Confucio, tutte le opere ritenute eretiche o eterodosse.

Tale episodio sta al centro di *La muraglia e i libri*, un breve ma denso saggio di Borges, incluso in *Altre Inquisizioni* (1952), nel quale lo scrittore argentino riferisce che l'imperatore ordinò la costruzione della muraglia cinese e, allo stesso tempo, la distruzione per mezzo delle fiamme di tutti i libri scritti prima di lui.

> Forse Shih Huang Ti circondò della muraglia l'impero perché sapeva che questo era effimero e distrusse i libri perchè capiva che erano libri sacri, ossia libri che insegnano ciò che insegna l'universo intero o la coscienza d'ogni uomo. Forse l'incendio della biblioteca e la costruzione della muraglia sono operazioni che in modo segreto si annullano (BORGES, 1963, p.16).

---

[66] Fuoco, rogo di libri e giornali, riscrittura della Storia sono gli elementi centrali attorno a cui rutota la narrazione di *1984* (1949) di G. Orwell, in cui il protagonista Winston, che lavora al Ministero della Verità, ha il compito di correggere articoli o notizie pubblicate anche anni prima, che non collimano più con la linea politica attuale dettata dal Grande Fratello. Una volta apportate le rettifiche, il numero del giornale, della rivista o del libro veniva ristampato e la vecchia copia assieme ad ogni traccia dell'avvenuta correzione era gettata in feritoie ubicate in ogni parte dell'edificio ministeriale e soprannominate "*buchi della memoria",* dove le fiamme la distruggevano. "Giorno dopo giorno, anzi quasi minuto dopo minuto, il passato veniva aggiornato... La storia era un palinsesto che poteva essere raschiato e riscritto tutte le volte che si voleva... Da qualche parte stavano i cervelli pensanti, rigorosamente anonimi, che coordinavano il tutto e fissavano le linee politiche che imponevano di preservare, falsificare o distruggere un determinato frammento del passato" (ORWELL, 2002, p. 17).

In un altro racconto di Borges, *Il Parlamento*, viene messa in relazione, invece, la spropositata crescita dei libri, cataloghi, liste, con lo spazio chiuso e asfittico della biblioteca che non riesce a contenerli tutti, per cui “ogni tanti secoli bisogna bruciare la Biblioteca di Alessandria” (BORGES, 2004, p. 45).

> La storia delle antiche biblioteche si conclude spesso nel fuoco. Secondo Galeno è questa una delle cause più frequenti di distruzioni di libri [...] Gli incendi non nascono dal nulla. È come se una forza maggiore intervenisse ad un certo punto a sopprimere un organismo non più controllabile: incontrollabile perché rivela una infinita capacità di incremento ed anche per la natura ambigua (i falsi) dei materiali che vi confluiscono (CANFORA, 1986, p. 45).

Dunque, le biblioteche non bruciano solo perché rappresentano, con i libri che contengono e il sapere che custodiscono, una minaccia di critica e destabilizzazione delle istituzioni e dei poteri chiusi e antidemocratici (LÖWENTAL, 1991): esse bruciano anche perché rappresentano la *hybris* dell’accumulo ipertrofico e incontrollato dei libri, delle informazioni, di tutte le testimonianze della cultura e Storia umana, di un sapere totale, insomma, a cui, però, non corrisponde una memoria umana capace di registrarlo e ritenerlo nella sua totalità.

E, del resto, una memoria di tal fatta, una memoria totale sarebbe soltanto improduttiva e corrisponderebbe al vuoto della totale amnesia. La memoria storica e collettiva (così come quella individuale), infatti, deve sapere scegliere e selezionare tra le informazioni e i dati culturali che registra e, a volte, saper dimenticare.

“La mia memoria, signore, è come un deposito di rifiuti” (BORGES, 2003, p.103), afferma Ireneo Funes, il protagonista dell’omonimo racconto di Borges, dotato di una portentosa memoria, perfetta, dettagliatissima e infallibile. C’è di tutto. Ma è come se non ci fosse nulla, perché niente è utilizzabile.

Ireneo è un derelitto, perché non può né sa dimenticare e questo gli impedisce di scegliere, di liberarsi e di pensare.

Monumento alla durata che tenta di sottrarre la scrittura al divenire, ma nel contempo la astrae dalla vita, la Biblioteca novecentesca, specchio della crisi epistemica e dei paradigmi conoscitivi della modernità, è caratterizzata da un generale senso di inquietudine che si insinua tra gli scaffali a turbare il leibniziano *Thesaurus omnis humanae cognitionis* e il sogno enciclopedico di un sapere totale e universale.

Nel Novecento si accentua la dissociazione tra libro e vita e molti dei bibliotecari novecenteschi rinchiusi nella stanza dei libri perdono il contatto con la

realtà, come, ad esempio, nella biblioteca pirandelliana de *Il fu Mattia Pascal*(1904) che si sottrae al tumulto vitale e si trasforma in una vera e propria “stanza della tortura”, finendo per funzionare per il suo *postumo* bibliotecario, “il fu Mattia Pascal”, come una prigione che cristallizza il movimento magmatico e inarrestabile dell’esistere nell’ordine rigido e mortuario dei libri.

Una delle immagini più icastiche e simbolicamente pregnanti di entropia cartacea, risoltasi in una biblioclastia ignea e apocalittica, si trova in *Auto da fé* (1935) di Elias Canetti.

La distruzione della biblioteca rappresenta il crollo inevitabile della fortezza di carta, torre d’avorio murata per escludere il mondo esterno:

> Libri e libri si rovesciano dagli scaffali sul pavimento. [...] Gli scaffali gli spalancano in faccia occhiaie vuote. [...] Quando finalmente le fiamme lo raggiungono ride forte, come non ha mai riso in tutta la sua vita (CANETTI, 2001, p.234).

La risata dell’incendiario sull’orlo del nulla conclude *Auto da fé* suggellando l’apocalisse della biblioteca novecentesca, in cui si rappresenta la fine dell’universo ordinato e della conoscenza sistematica, con la deflagrazione dell’unità in una pluralità caotica di frammenti.

Il testo di Canetti è visibile in filigrana nel *Nome della rosa* di Umberto Eco, insieme a molte altre suggestioni letterarie e culturali, che Eco condensa attorno alla icastica costruzione imagetica della inaccessibile e misteriosa biblioteca dell’abbazia, destinata anch’essa a bruciare, “condannata dalla sua stessa impenetrabilità, dal mistero che la proteggeva, dall'avarizia dei suoi accessi” (ECO, 2003, p. 234), espiando la colpa di essere divenuta un luogo ermetico, chiuso al mondo, “incapace di affabulare con le nuove strutture epistemiche generate dalla realtà circostante” (FORCHETTI, 2005, p.55).

La biblioteca dell’abbazia de *Il nome della rosa* rappresenta la memoria dell’Occidente cristiano – che non disdegna di ospitare testi pagani, perché essa “è insondabile come la verità che ospita, ingannevole come la menzogna che custodisce” (ECO, 2003, p. 34) – che fa da contraltare alle biblioteche arabe.

Una memoria che vuol proteggere se stessa dall’oblio che sembra pervadere il mondo e che, per tale ragione, ha scelto di arroccarsi su una *montagna incantata*.

Ma essa non deve difendersi soltanto dall'esterno, ma anche dai monaci che, mossi dalla curiosità che il sapere *naturaliter* solletica, potrebbero violarne i segreti e leggere i libri proibiti.

Il bibliotecario, Jorge da Burgos, è colui che deve combattere contro le forze dell'oblio, egli è la biblioteca in carne ed ossa perché conosce a memoria ogni volume:

> "Ma in che ordine sono riportati i libri in questo elenco?" chiese Guglielmo. "Non per argomenti, mi pare." Non accennò a un ordine per autori che seguisse la stessa sequenza delle lettere dell'alfabeto, perché è accorgimento che ho visto messo in opera solo negli ultimi anni, e allora si usava poco. "La biblioteca affonda la sua origine nel profondo dei tempi," disse Malachia, "e i libri sono registrati secondo l'ordine delle acquisizioni, delle donazioni, del loro ingresso nelle nostre mura." "Difficili da trovare," osservò Guglielmo. "Basta che il bibliotecario li conosca a memoria e sappia per ogni libro il tempo in cui arrivò. Quanto agli altri monaci possono fidarsi della sua memoria," e pareva parlasse di un altro che non fosse lui stesso; e compresi che egli parlava della funzione che in quel momento indegnamente ricopriva, ma che era stata ricoperta da cento altri, ormai scomparsi, che si erano tramandati l'un l'altro il loro sapere (ECO, 2003, p. 83).

Ma il bibliotecario è anche colui che inganna, occulta, falsifica, avvelena pagine, uccide, in nome dei libri e di un sapere che egli non vuole sia divulgato.

Luogo della memoria collettiva per definizione, anti-oblio per antonomasia, la biblioteca ha come custode Jorge che, tuttavia, vuol mantenere nell'oblio e nella dimenticanza il secondo libro della *Poetica* di Aristotele, "un testo che potrebbe umiliare la sacralità del verbo e fondare una società rabelaisiana, iconoclasta e parodistica, vero regno dell'Anticristo" (FORCHETTI, 2005 p. 297).

Sedotto in gioventù, come Adso congettura, dalla forza immaginifica di alcuni libri che egli ora considera perniciosi, conquistato dalle meraviglie della fantasia intesa come facoltà della immaginazione (a Silos, vicino Burgos, sua città di origine, Jorge era affascinato dalle splendidi Apocalissi miniate), Jorge, vegliardo, considera i libri come specchi, talora limpidi, più spesso offuscati, della verità.

Custode della "biblioteca più grande della Cristianità" (ECO, 2003, p.80), del suo sapere e della sua memoria, Jorge non esiterà a distruggerla e ad appiccarvi fuoco, un fuoco dell'oblio che divorerà quasi tutta la biblioteca e inghiottirà anche il libro di Aristotele, riconsegnandolo alla dimenticanza dei secoli.

La distruzione della biblioteca e dell'unica copia rimasta della *Poetica* di Aristotele rimanda a quell'evento storico cruciale e fondativo nell'immaginario occidentale che è alla radice del *topos* della biblioclastia, che è l'incendio della

biblioteca di Alessandria d'Egitto[67], "la più vasta raccolta di opere scritte dei più famosi scienziati, matematici, poeti, drammaturghi e filosofi del mondo" (CANFORA, 1986, p.34), alla quale sono anche legate le vicende delle opere di Aristotele, che lì erano custodite, e che hanno conosciuto una *tradizione* e trasmissione difficile e controversa, fino alla *trouvaille* di Andronico di Rodi.

Incarnazione del vescovo Teofilo, che in odio alla cultura pagana fece distruggere di nuovo la Biblioteca nel 391, è Jorge da Burgos che occulta tutti quei libri che considera perniciosi e devianti rispetto alla Tradizione, fino ad arrivare, allorquando si accorge di non poter essere più il "Minotauro della conoscenza", al furore cannibalesco e alla foia distruttiva, divenendo l'incendiario della biblioteca.

Accanto al *topos* classico della piroclastia dei libri e delle biblioteche è presente, ne *Il Nome della rosa,* anche l'altro *topos* (forse meno noto) della bibliofagia[68]: la distruzione del libro proibito di Aristotele si compie non soltanto attraverso il fuoco (apocalittico e purificatore), ma attraverso l'atto vorace e bulimico del divoramento delle sue pagine, atteggiamento sconcertante e profondamente ambiguo, di assimilazione libidica e, dunque, in qualche modo di preservazione del Libro (esclusiva e tutta per se stesso) e, allo stesso tempo, di cancellazione permanente e di espunzione del libro dal circuito di una condivisione simposiale e *democratica* della cultura e del sapere .

Jorge da Burgos, vistosi scoperto e con la possibilità che il manoscritto gli venga sottratto e divulgato, comincia a mangiarlo, invocando l'ultima tromba dell'*Apocalisse* e, per la prima volta nella sua vita, esplodendo in una risata.

Il Libro di Aristotele è anche oggetto della *insana curiositas* dei monaci, di quei monaci che ruotano attorno allo *Scriptorium*, vivendo "tra i libri, coi libri, dei libri" (ECO, 2003, p.119,120), i quali sfidano il divieto dell'Ordine (paterno), per commettere

---

[67] La storia del Museo di Alessandria, della sua biblioteca e le vicissitudini del *corpus* aristotelico sono ricostruite con rigore storico e in forma semi-romanzesca da Luciano Canfora (1986).

[68] La bibliofagia è antica quanto la scrittura. Fra i precursori spicca il profeta Ezechiele, cui Dio ordina di mangiare un lungo rotolo denso di parole che si sciolsero come miele nella bocca del profeta, ma la lista è lunga. Il diplomatico fiammingo Ogier Ghislain de Busbecq (1522-1592) racconta, sulla base di notizie avute dai turchi, che i tartari mangiano libri convinti di assorbirne la sapienza in essi racchiusa. I bibliofagi, secondo Albani, possono essere distinti in due categorie: bibliofagi per scelta deliberata, oppure per costrizione, intesa come punizione inflitta da un'autorità. In un articolo sulla rivista *Le Livre* del 1880 Brunet riporta alcuni casi esemplari di bibliofagia come quello di uno scrittore scandinavo che, per aver pubblicato nel 1643 un libello politico intitolato *Dania ad exteros de perfidia Suecorum*, è condannato a divorare il suo scritto bollito nella zuppa (ALBANI, 2003).

il sacrilegio di tenere tra le mani (quasi eroticamente) il libro proibito, e per questo, sfogliandone le pagine, ne moriranno.

Un medesimo desiderio feticistico, d'altra parte, anima la *quête* di Guglielmo, il quale attraverso l'abduzione e l'affabulazione dei libri che si rimandano l'uno all'altro, è riuscito ad intuire il contenuto del libro aristotelico, e, dunque, potrebbe fare a meno di leggerlo.

Partendo dall'ipotesi di molti libri all'interno di un solo libro – che è poi la trasposizione della formula *quodlibet in quolibet* operante nel pensiero antico e in quello medievale – Guglielmo è in grado di ricostruire l'identità e (in parte) il testo del libro cercato (ECO, 2003, p. 475-476).

> Egli vuole il manoscritto nella sua fisicità. Non si tratta dell'assenza di un significato, ma dell'assenza di un "oggetto" che sta solo per se stesso, significante sacro (almeno per Guglielmo) e significato scontato, frutto proibito di una perversione bibliofila che cerca nel feticcio-totem di un manoscritto consunto il proprio piacere onanistico, perduta ormai ogni possibilità di trovare il Senso (FORCHETTI, 2005, p. 290).

Il Libro de *Il nome della rosa* finisce nel rogo e, forse, proprio per questo, esso "fa rizoma col mondo " (DELEUZE;GUATTARI, 1980)[69], in un fuoco che spezza "l'antica inimicizia" tra Libro e Natura di cui parla Blumemberg (BLUMENBERG, 2009): il Libro non è più separato dalla Natura, non la imita e non la riflette, il Libro coincide ormai con la Natura, irrimediabilmente culturalizzata e "testualizzata".

Il Libro si richiude sul Mondo e, mentre il Mondo coincide in tutto e per tutto con il Libro, quest'ultimo assume i caratteri di una enciclopedia-labirinto rizomatico, segnato non più dalla verticalità, gerarchia, struttura e radicamento del "Libro-radice" (secondo Deleuze e Guattari, metafora del sapere tradizionale che fa corrispondere all'Ordine delle cose l'Ordine del pensiero), ma dalla orizzontalità, a-sistematicità, pluralità dei percorsi e diaspora dei Segni.

In questo, senso, l'immagine della Biblioteca-labirinto presente ne *Il nome della rosa* rimanda a quella dell'Enciclopedia, un altro *frame* semiotico ed intertestuale a cui Eco fa continuamente riferimento nei suoi scritti teorici, in quanto "modello di

---

[69] Forse, allora, le vicende del libro perduto, ritrovato e poi distrutto dall'apocalissi ignea, così come il destino degli altri testi della più grande biblioteca della cristianità, alludono alla metafora della fine del "libro radice e del sistema radicella", così come intesi da Gilles Deleuze e Félix Guattari (DELEUZE, GUATTARI, 1980).Costoro profetizzano l'avvento del Libro che "non è un'immagine del mondo secondo una credenza radicata", perché esso "fa rizoma con il mondo" (DELEUZE, GUATTARI, 1980, p. 26).

rappresentazione e organizzazione generale del sapere e/o del mondo" (ECO, 2007, p. 13).

Modello di sapere e modalità di conoscenza del mondo, l'Enciclopedia, con riferimento all'*Encyclopédie* di Voltaire e Diderot, viene fatta coincidere con il modello della rete o del labirinto rizomatico[70], in cui ogni punto rimanda ad ogni altro punto, rimettendo ad una forma di congetturalità *debole*, relativa, circostanziale e antidogmatica, ma anche ad un modello di sapere senza confini in cui sono possibili infiniti percorsi.

Ad essa Eco contrappone l'immagine del Dizionario[71] che raccoglie nella sua struttura finita, gerarchicamente ordinata e autoreferenziale, le definizioni di tutte le cose, rappresentando un tipo di sapere chiuso in se stesso, dalla pretesa egemonica e totalizzante (ECO, 2007).

L'Enciclopedia, a differenza del Dizionario (che coincide con il modello logico dell'Albero porfiriano) è "dominata dal principio peirciano della interpretazione e quindi della semiosi illimitata di Peirce. Ogni espressione del sistema semiotico-oggetto è interpretabile da altre espressioni, e queste da altre ancora" (ECO, 2007, p. 57).

In questo senso, il modello enciclopedico di Eco contraddice il significato della parola enciclopedia che deriva dal greco *enkuklios paideia,* educazione completa, ma chiusa in un circolo.

Le enciclopedie dell'Antichità come quelle medievali, infatti, spiega Eco, rispondevano al bisogno di chiudere tutte le forme di sapere fino ad allora conosciute (mescolando il piano umano con quello divino, informazioni scientifiche e credenze pseudoscientifiche,) nello spazio (relativamente) ristretto e concentrato di un libro o di una raccolta di libri.

L'ansia di trasmissione ordinata del sapere, insieme con la volontà di salvare il patrimonio della cultura *pagana* rileggendolo alla luce della *vera* fede cristiana,

---

[70] Il rizoma è potenzialmente infinito e di esso, perciò, non si danno rappresentazioni globali. Per descrivere l'enciclopedia si possono solo dare mappe locali. Del rizoma si danno sempre e solo descrizioni locali [...] ogni descrizione locale tende ad una mera ipotesi circa la globalità della rete. Nel rizoma, pensare significa muoversi a tentoni, ossia congetturalmente (ECO, 2007).

[71] La nozione di enciclopedia svolge un ruolo pivotale di raccordo e di aggancio tra i vari saperi che compongono il "sistema" semiotico-filosofico echiano. Eco introduce per la prima volta il concetto di enciclopedia ne *Il trattato di semiotica generale*: essa corrisponde alla lettura di un dato semema lungo tutti i suoi percorsi possibili, percorsi che includono "le connotazioni codificate che dipendono dalle denotazioni corrispondenti, insieme alle selezioni contestuali e circostanziali" (ECO, 1975, p. 152).

alimenta l'enciclopedismo medievale, dominato dal principio della *reductio ad unum* e dalla subordinazione di ogni sapere alla teologia.

Nel Medioevo le enciclopedie si limitavano a *riflettere* una realtà preordinata da Dio, una realtà che poteva essere catalogata e conosciuta perché osservata in una stabile cornice ideologica che ne garantiva l'unità. Da qui la parola *speculum* spesso inserita nei titoli delle enciclopedie medievali, come lo *Speculum maius* di Beauvais.

Tale visione entrò progressivamente in crisi nel Seicento, quando prese piede una crescente specializzazione della conoscenza, soprattutto in ambito scientifico.

Divenne allora arduo il dominio del sapere da parte di un unico essere umano, in un mondo che appariva sempre più complesso.

Le enciclopedie smisero di avere un solo autore come nel Medioevo e divennero il frutto della collaborazione di più persone: esattamente ciò che avvenne con la prima enciclopedia dell'età moderna, la celebre *Enciclopedie di Diderot*.

L'*Encyclopédie* illuministica, inoltre, anche se in parte utilizza ancora per le sue definizioni l'albero porfiriano, segna, per Eco, il passaggio da un tipo di Ragione globalizzante "che voleva provvedere una immagine 'fortemente' definitiva dell'universo cui si applicava" (ECO, 2007, p. 73) ad una ragionevolezza problematica che si muove a tentoni, e in maniera sempre congetturale e contestuale, nel labirinto del sapere.

Si arriva così al modello di Enciclopedia massimale:

> L'enciclopedia non fornisce un modello completo di razionalità (non rispecchia in modo univoco un universo ordinato) ma fornisce regole di ragionevolezza, cioè regole per contrattare a ogni passo le condizioni che ci consentono di usare il linguaggio per rendere ragione - secondo qualche criterio provvisorio di ordine – di un mondo disordinato (o i cui criteri ci sfuggono) (ECO, 2007, p.75).

In *Dall'albero al labirinto* (2007), Eco dedica due capitoli ai fenomeni della memoria e della dimenticanza.

In *La vertigine del labirinto e l'ars oblivionalis* e *Mnemotecniche come semiotiche,* Eco individua un'associazione tra enciclopedia e memoria, legate entrambe alla semiotica: l'enciclopedia è, come si è osservato, un concetto che include processi semiosici, mentre la mnemotecnica è una semiotica, in quanto permette di "presentificare l'assenza" (ECO, 2007, p.85).

Esiste, perciò, una semiotica della memoria; è inconcepibile, invece, una semiotica della dimenticanza, "perché una semiotica è per definizione un meccanismo

di presentificazione della mente”, anche se, come sottolinea Eco, “sia le mnemotecniche che le altre semiotiche, ci possono portare a dimenticare, sia pure per caso, grazie a due fenomeni: l’interferenza tra informazioni e il loro eccesso” (ECO, 2007, p.85).

Quest’ultimo è un concetto chiave per descrivere il rapporto dinamico tra memoria e dimenticanza all’interno dello spazio labirintico dell’Enciclopedia storica e culturale :

> Le culture si presentano proprio come dispositivi che non soltanto servono a conservare e tramandare le informazioni utili alla loro sopravvivenza in quanto culture, ma anche a cancellare l’informazione giudicata eccedente (ECO, 2007, p.88).

Una cultura, aggiunge Eco, mette in opera

> vari tipi di cancellazione, che possono andare dalla censura vera e propria (abrasione di manoscritti, rogo di libri, *damnatio memoriae*, falsificazione delle fonti documentarie, negazionismo), a fenomeni di oblio per pudore, inerzia, rimorso (ECO, 2007, p. 88).

L’Enciclopedia è, perciò, soggetta a processi di dimenticanza, sia per cancellazione, sia per filtraggio, e ciò accade normalmente per “l’Enciclopedia Media” di una determinata cultura:

> Essa ci garantisce il ricordo dei grandi fatti storici o dei principi della fisica, ma lascia cadere una grande quantità di informazioni che la collettività ha rimosso, in quanto non le giudicava utili o pertinenti. Per esempio l’Enciclopedia Media [...] ci fornisce dettagli preziosi sulla battaglia di Waterloo, ma non ci dice il nome di tutti coloro che vi hanno partecipato (ECO, 2007, p.88).

L’afflato enciclopedico che attraversa le varie epoche storiche, incarnando un prepotente bisogno di dominio concettuale della realtà, tanto più forte e impossibile quanto questa si rivela complessa e sfuggente, non si è solo concretizzato nella redazione di mastodontiche enciclopedie, ma ha anche alimentato il sogno di molta letteratura.

Si tratta dell’audace e velleitario tentativo da parte di molti scrittori e poeti di scrivere il Libro *totale*, la chimera di un libro definitivo, assoluto, enciclopedia rizomatica e rete di connessioni infinite, *clavis universalis* che permette l’accesso alle relazioni segrete tra le cose e delle parole con le cose.

Calvino cita una serie di scrittori della modernità come Gadda, Musil, Proust, Flaubert, Mallarmé che hanno aspirato, attraverso la letteratura, a ricomporre una unità

perduta, a tracciare una Storia universale del mondo, a scrivere “un romanzo totale che non si disperda nella centrifuga molteplicità delle cose e insieme non rinunci a inseguirle nella loro incessante metamorfosi, nella loro fluida potenzialità riluttante a irrigidirsi in una forma definitiva” (MAGRIS, 1979).

Questa tensione alla totalità (che in Gadda, osserva Calvino, diventa addirittura iperbolica e “nevrotica”) rimane, tuttavia, costitutivamente aperta e aporetica: “il mondo si dilata fino a diventare inafferrabile e […] la conoscenza passa attraverso la sofferenza di questa inafferrabilità” (CALVINO, 1988, p. 108).

Tra gli autori più elogiati nelle *Lezioni americane* troviamo Gustave Flaubert, per aver dato vita al romanzo più enciclopedico mai scritto, Bouvard e Pecuchet.

Nella sua ultima e incompiuta opera, Flaubert capovolge il sogno romantico del libro unico e assoluto.

Il mondo è ora racchiuso tra le pareti di una biblioteca: il progetto di costruire un’ enciclopedia di tutto lo scibile diventa la farsa recitata da due scrivani che non fanno altro che copiare, riproducendo un universo sempre e solo di carta.

> Come va inteso il finale dell’incompiuto romanzo, con la rinuncia di Bouvard e Pecuchet a comprendere il mondo, la loro rassegnazione al destino di scrivani […]? Dobbiamo concludere che nell’esperienza di Bouvard e Pecuchet enciclopedia e nulla si saldano? (CALVINO, 1988, p. 116).

Ogni progetto di organizzare l’esperienza in un esaustivo catalogo sapienziale rivela la sua illusorietà: per dirla con Eco, “l’Universo semantico globale” resta un concetto-limite o, meglio, “un postulato semiotico” che non può essere mai rappresentato nella sua interezza (ECO, 2007, p.89).

Ciò che rimane dopo l’incendio e la distruzione della Biblioteca de *Il nome della rosa* sono le vestigia e i frammenti di un sapere perso per sempre, –“larve di libri, apparentemente ancora sane di fuori ma divorate all’interno: eppure qualche volta si era salvato mezzo foglio, traspariva un incipit, un titolo… (ECO, 2003, p. 575) –, che anni dopo Adso raccoglie con religiosa pazienza, cercando di decifrarli e rimetterli insieme in un disegno unitario e dotato di senso, “emblema di una biblioteca minore segno di quella maggiore scomparsa, una biblioteca fatta di brani, citazioni, periodi incompiuti, moncherini di libri” (ECO, 2003, p. 575).

Il sentimento apocalittico è, pertanto, legato a doppio filo al progetto enciclopedico: un sentimento che se già ammantava l’enciclopedia illuminista e poi

l’enciclopedismo modernista, nel quadro culturale della postmodernità dilaga, mettendo paradigmamente in discussione le fondamenta stesse dell’ambizione enciclopedica.

> Nella postmodernità il progetto enciclopedico esplode, schiacciato dal proprio peso. L’enorme e informe massa di dati che fluisce ininterrottamente dai molteplici e pervasivi canali di informazione costituiti dai nuovi *media* ha reso titanico e intrinsecamente fallimentare qualsiasi tentativo enciclopedico” (ERCOLINO, 2017, p. 123).

Il romanzo non è più come voleva Hegel la versione moderna dell’*epos* antico (HEGEL, 2007), capace di celebrare i valori di un’epoca e di rappresentarne simbolicamente la *Weltanshauung*, e

> se l’arte del passato era attenzione, attesa, dunque, sintesi [...], l’arte di oggi è in grandissima parte immaginazione, cioè contaminazione caotica di elementi e piani. E l’immaginazione è impazienza, fuga nell’arbitrario: eterno labirinto senza filo di Arianna (CAMPO, 1987, p. 167).

Priva oramai di una qualsiasi capacità di presa sul reale e di rappresentazione globale del mondo, all’arte non resta, dunque, che l’analisi, la scomposizione in dettagli sempre e più minuziosi e ridondanti, la proliferazione delle parole e dei segni su loro stessi (ECO, 2002).

Lo scrittore che voglia attraversare il reale e rendere il caos della nostra epoca non può più muoversi in verticale, dal basso verso l’alto, dall’inferno al paradiso, come faceva Dante, ma solo in orizzontale, arrestandosi alla superficie delle cose, per catalogarne il più possibile, addentrandosi nella dimensione “dell’eteroclito, e cioè di quegli spazi o zone dove domina la legge del radicalmente discontinuo, del giustapposto, dell’incompatibile” (CESERANI, 1997, p. 171), in una polifonia che sconfina necessariamente nella cacofonia, nella dissonanza, nel rumore, a mimare, ormai, la molteplicità complessa e indecifrabile del mondo contemporaneo.

IV. 3 Cosmogonia e bibliogonia: *Il nome della rosa* come libro-mondo, parodia della Bibbia

La tensione tra enciclopedismo medievale e quello illuminista, ovvero tra il modello dizionariale chiuso e il modello enciclopedico aperto segna il ritmo della narrazione e sostiene la struttura ideologica de *Il nome della rosa*.

La modalità enciclopedica, intesa "come un particolare atteggiamento estetico e conoscitivo, consistente in una tensione narrativa totalizzante diretta alla rappresentazione di realtà e saperi eterogenei" (ERCOLINO, 2017, p.223) è presente nel romanzo a vari livelli.

Il nome della rosa rappresenta, infatti, una sorta di *summa* enciclopedica, sia per il fatto che l'esuberanza diegetica sia il tratto costitutivo di un testo che si presenta ricco di citazioni, termini tecnici, parentesi e digressioni erudite sui più svariati campi del sapere (teologia, filosofia, semiotica, storia), sia perché si propone come un testo *aperto*, plurivoco e polisemico, suscettibile di innumerevoli percorsi interpretativi e spiegazioni che vanno a costituire una sorta di ipertesto enciclopedico che gioca e affabula con l'Enciclopedia massimale.

Quella che viene allestita è una Storia *pop*, traboccante di avvenimenti, di colori primari, di linguaggi diversi, di codici e sottocodici narrativi, iconografici, architettonici, bibliografici, un *pastiche* di lessici specializzati, popolari, nomenclature, descrizioni, dialoghi, dibattiti in aula, e personaggi ritagliati dalle strisce di una enciclopedia universale a fumetti.

L'ambizione enciclopedica e totalizzante del romanzo si realizza, inoltre, per il fatto che, attraverso il modello della Bibbia, il Libro per eccellenza della cultura occidentale, lo scrittore, imitando (ironicamente) l'atto creativo narrato nel *Genesi*, dà inizio ad una bibliogonia e, dunque, alla creazione di un libro-mondo.

Nello spazio ludico di una narrativa ripiegata su se stessa, lo scrittore può giocare ad essere Dio e inventare un/il mondo, come se lui fosse, appunto, Dio.

La relazione isotopica tra Dio/autore, creazione del mondo e creazione del mondo/mondi possibile/i della letteratura, determina un corto-circuito tra realtà e finzione, che se da un lato rende manifesta ed esibisce il carattere illusorio della letteratura, dall'altro esplora la possibile finzione del mondo al di fuori del testo letterario e la risoluzione del *mondo* stesso nella consistenza cartacea dell'insieme dei libri che costituiscono l'Enciclopedia di una data epoca.

Nel Medioevo l'atto divino della creazione, conformemente alla teologia patristica del Verbo – Eco inizia la cronaca di Adso con l'esordio del *Prologo* del Vangelo di Giovanni – è inteso in analogia con l'attività dello scrittore che si esprime nella scrittura, mentre la comprensione della realtà è vissuta e considerata come lettura di un libro[72].

Per pensatori medievali come Ugo di San Vittore e Bonaventura, per citare i più importanti, l'intellegibilità del mondo si presenta nella forma specifica della leggibilità.

Presente ne *Il nome della rosa* e più volte citata – Eco introduce questo motivo con le parole famose di Alano di Lilla: "Omnis mundi creatura/quasi liber et pictura/nobis est in speculum" (ECO, 2003, p. 31) –, la metafora del mondo come libro si capovolge e si rispecchia nell'altra, quella del libro come mondo.

La biblioteca, infatti, su cui l'autore fa convergere l'attenzione del lettore fin dalle prime pagine, riflette l'idea di Borges, secondo il quale la biblioteca è un universo semantico, una inversione speculare della immagine del *liber mundi*.

Le sale della Biblioteca sono organizzate secondo il numero sette e la disposizione dei libri deriva da una fusione fra la tecnica mnemonica dei *loci*[73], l'*Apocalisse* e la mappa dell'ecumene.

Guglielmo ricostruisce per congettura la pianta della biblioteca:

> Ci convincemmo che la biblioteca era davvero costituita e distribuita secondo l'immagine dell'orbe terraqueo. A settentrione trovammo ANGLIA e GERMANI, che lungo la parete occidentale si legavano a GALLIA, per poi generare all'estremo occidente HIBERNIA e verso la parete meridionale ROMA (paradiso di classici latini!) e YSPANIA. Venivano poi a meridione i LEONES, l'AEGYPTUS che verso oriente diventavano IUDAEA e FONS ADAE. Tra oriente e settentrione, lungo la parete, ACAIA, una buona sineddoche, come si espresse Guglielmo, per indicare la Grecia, e infatti in quelle quattro stanze vi era gran dovizia di poeti e filosofi dell'antichità pagana (ECO, 2003, p. 322-324).

La biblioteca è un microcosmo del sapere che riproduce il globo terracqueo: in essa si compie una geografia del libro, una mappa del mondo che colloca i libri nelle loro plaghe di origine.

---

[72] In molti autori medievali è presente la metafora del mondo come libro di Dio. Il testo più antico in cui la metafora compare esplicitamente risale ad Agostino. È assente dalla cultura classica, dove se il cosmo è pensato come un ordine intellegibile, non può essere però pensato in forma di libro, in quanto è asssente il concetto di Creatore/Autore.

[73] Anche la suddivisione della biblioteca de *Il nome della rosa* segue questo tipo di tecnica mnemonica per cui le varie partizioni della biblioteca-labirinto corrispondono alle varie "regioni dell'orbe terracqueo" (ECO, 2003, p. 370).

L’immagine concentrazionaria della biblioteca-mondo rappresenta, in sintesi, l’organizzazione strutturale del libro-mondo de *Il nome della rosa,* diviso non in capitoli, ma in sette giorni, ciascun giorno corrispondente a sette misteriosi delitti, secondo uno schema in cui al modello del *Genesi* e dei sette giorni della creazione si sovrappone a chiasmo il modello dell’*Apocalisse* e della profezia delle sette trombe (e delle sette piaghe).

Il numero sette simboleggia il tempo della creazione del mondo (non solo nel *Genesi*, ma anche in altri testi della cultura babilonese e sumerica) e nelle lingue semitiche si riferisce alla “rappresentazione di un universo chiuso e perfetto [...], al carattere della totalità, quella totalità voluta e preordinata da Dio” (GIOVANNOLI, 1995, p.234).

A sua volta anche l’abbazia con i suoi giorni scanditi dalle ore liturgiche rappresenta un universo di ripetizione rituale e testuale (l’ordine benedettino è quello maggiormente dedito alla trascrizione e conservazione dei manoscritti) ordinato e armonico, gerarchico e immobile.

Per questo Jorge da Burgos teme il libro di Aristotele, in quanto portatore di un’anti-liturgia. Per Jorge la liturgia si fonda principalmente sulla paura della morte ed è minacciata dal riso, che è un caos irriverente.

Il riso è il risultato di un *adynaton*, o mondo alla rovescia, semantico che ha con il *mundus* o *cosmos* la stessa relazione che ha l’Anticristo con il *Logos*.

Nell’unico brano della *Poetica* che Adso trascrive, l’ostilità di Jorge verso il riso e il comico si rivela essere il timore nei confronti di un regime di segni caotico e non irreggimentato, una minaccia per la visione ordinata e *chiusa* della liturgia e dell’Universo:

> Nel primo libro abbiamo trattato della tragedia e di come essa suscitando pietà e paura produca la purificazione di tali sentimenti. Come avevamo promesso, trattiamo ora della commedia (nonché della satira e del mimo) e di come suscitando il piacere del ridicolo essa pervenga alla purificazione di tale passione. Di quanto tale passione sia degna di considerazione abbiamo già detto nel libro sull’anima, in quanto – solo tra tutti gli animali – l’uomo è capace di ridere. Definiremo dunque di quale tipo di azioni sia mimesi la commedia, quindi esamineremo i modi in cui la commedia suscita il riso, e questi modi sono i fatti e l’eloquio. Mostreremo come il ridicolo dei fatti nasca dalla assimilazione del migliore al peggiore e viceversa, dal sorprendere ingannando, dall’impossibile e dalla violazione delle leggi di natura, dall’irrilevante e dall’inconseguente, dall’abbassamento dei personaggi, dall’uso delle pantomime buffonesche e volgari, dalla disarmonia, dalla scelta delle cose meno degne. Mostreremo quindi come il ridicolo dell’eloquio nasca dagli equivoci tra parole simili per cose diverse e diverse per cose simili, dalla garrulità e dalla ripetizione, dai giochi di parole,

dai diminutivi, dagli errori di pronuncia e dai barbarismi (ECO, 2003, p. 471-472).

Quello che Jorge teme è una liberazione universale ottenuta grazie al riso, e la conseguente vittoria dell'*Antilogos*: "Ma il giorno che la parola del filosofo giustificasse i giochi marginali della immaginazione sregolata, oh allora veramente ciò che stava a margine balzerebbe al centro, e del centro si perderebbe ogni traccia" (ECO, 2003, p. 471-472).

La legittimazione del riso, secondo Jorge, condurrebbe alla vittoria della festa degli Sciocchi, del Carnevale e della parodia monastica sulla Liturgia, della corporeità manichea sul mistero dell'Incarnazione, "se un giorno – e non più come eccezione plebea, ma come ascesi del dotto, consegnata alla testimonianza indistruttibile della scrittura – [...] se un giorno qualcuno potesse dire (ed essere ascoltato): io rido dell'Incarnazione" (ECO, 2003, p. 480).

I riferimenti al sette possono far sì che il lettore si aspetti una struttura esamerale nella quale, durante i sei giorni dell'opera, l'ordine emerga dal caos, il senso dalla confusione e la certezza dal mistero; si tratta, invece, di una creazione che procede al contrario verso la sua decadenza e il progressivo disfacimento, fino alla apocalissi finale.

In realtà, Eco prende in prestito dalla Bibbia, che funziona come ipotesto all'interno dell'ipertesto del romanzo, lo schema della storia universale dell'umanità: una storia che rapprenta il dispiegamento soteriologico dei piani di Dio per l'uomo, dalla sua creazione, alla sua salvezza, attraverso l'invio di un Salvatore, fino alla fine del mondo e al giudizio finale.

Kermode (come abbiamo visto nei capitoli I e III) ha definito il modello biblico come uno degli archetipi dell'organizzazione delle narrative, asserendo che la Bibbia "è un modello familiare di Storia" (KERMODE, 2004, p. 23), il cui inizio coincide con l'inizio del mondo (Genesi) e finisce con una visione della fine (Apocalisse).

L'organizzazione del romanzo in sette giorni potrebbe far riferimento, allora, allo schema storiografico diffuso nel Medioevo delle sette età del mondo, postulando una saldatura tra il dispiegamento teleologico della *Historia universalis* narrata nella Bibbia e la *historia* narrata nel romanzo.

"La Bibbia è la grandiosa trama della storia del mondo, e ogni *plot* letterario è una sorta di versione in miniatura del grande *plot* che unisce l'Apocalisse e il Genesi" (KERMODE, 2004, p.168).

Eco sfrutta il modello biblico, ma mette in questione la coincidenza che il modello stabilisce tra il Libro e il Mondo, tra la forma della Storia e la forma della narrazione, obbligandoci a considerare che la fattualità storica ha una forma narrativa.

In altri termini, Eco sembra far riferimento al modello della Bibbia, come Libro dei libri, enciclopedia, ma anche come modello di costruzione e di organizzazione della Storia umana, in quanto concezione lineare e irreversibile che procede da un inizio, ha un culmine (la nascita e la morte di Gesù, in base alla quale ancora oggi organizziamo le nostre ripartizioni storiografiche) e una fine.

Il nome della rosa mette in discussione tale paradigma storico-teleologico, presentandosi come un rovesciamento parodico della Bibbia e presentando una storia della salvezza al contrario.

> *Il nome della rosa* (e ciò naturalmente non toglie nulla al suo valore letterario) è una "scimmia della Bibbia", una Bibbia parodistica che non può e non vuole dare risposte definitive; l'unica Bibbia che si meriti la nostra povera postmodernità (GIOVANNOLI,1995, p.8).

Se pensiamo anche alla scansione narrativa in sette giorni/capitoli, il romanzo intende manifestamente configurarsi come un'anti-Genesi.

Si veda, ad esempio, la relativizzazione del valore fondazionale della citazione di apertura del *Prologo* tratta dal Vangelo di Giovanni, "In principio era il Verbo e il Verbo era presso Dio" (ECO, 2003, p. 19), che sembra far coincidere la cosmogenesi del romanzo e quella del mondo.

In realtà, essa è solo uno dei tre possibili provvisori inizi del romanzo (DE LAURETIS, 1981) e il suo valore di *incipit* solenne e serio viene ironicamente smontato dalla citazione di apertura del primo capitolo ("era una bella mattina di fine novembre") che fa riferimento alla frase topica pronunciata da Charlie Brown, personaggio del *comic* di Schulz, che non sa come iniziare il romanzo che si accinge a scrivere.

I versi iniziali del Vangelo di Giovanni, di cui si serve Eco per cominciare il suo romanzo, inoltre, sembrano anche filtrati attraverso le rime irriverenti del *Morgante* di Luigi Pulci ("In principio era il Verbo presso a Dio/ ed era Iddio il Verbo e 'l Verbo lui/questo era nel principio, al parer mio,/ e nulla si può far sanza Costui").

L'Anti-genesi di Eco, come abbiamo già osservato, è una mimesi dell'atto creativo che procede al contrario: la creazione è l'inizio del progressivo e irreversibile disfacimento di tutte le cose, del materializzarsi crescente del peccato e del negativo nel

mondo e si chiude, oltre che con l'immagine di distruzione dell'abbazia, con una radicale professione di nichilismo e nominalismo ("nomina nuda tenemus").

La parodia della storia della salvezza ha il suo culmine nel personaggio di Salvatore, un fuoriuscito della setta dei fraticelli, un gruppo di eretici francescani estremisti e antimaterialisti, la cui totale povertà era, a parer loro, conforme alla dottrina di Cristo.

Salvatore, che non a caso ha l'appellativo cristiano del Verbo e del *Logos*, rappresenta l'immagine rovesciata di Cristo, un anti-Cristo, appunto, una incarnazione del maligno *Doppel-ganger* di Cristo.

Quando Adso vede per la prima volta Salvatore nota che quell'uomo sembra l'incarnazione del Diavolo: "Non mi è mai accaduto in vita di essere visitato dal diavolo, ma credo che se esso dovesse apparirmi un giorno [...] non avrebbe altre fattezze di quelle che mi presentava in quell'istante il nostro interlocutore" (ECO, 2003, p.53).

Babilonia, regno dell'Anticristo, è tipologicamente connessa nell'esegesi biblica a Babele, così come Nimrod preannuncia l'Anticristo.

E Salvatore incarna anche Babele:

> mi resi conto che Salvatore parlava tutte le lingue, e nessuna [...] una volta pensai che la sua fosse non la lingua adamica che l'umanità felice aveva parlato, tutti uniti in una sola favella, dalle origini del mondo sino alla Torre di Babele, [...] ma proprio la lingua babelica del primo giorno dopo il castigo divino, la lingua della confusione primeva (ECO, 2003, p. 56).

L'idioletto di Salvatore è composto di *disiecta membra,* dice Adso, di tutte le lingue che egli ha udito: "Egli poteva nominare una cosa ora in latino ora in provenzale" (ECO, 2003, p.53).

Il narratore/protagonista si rende conto che la favella di Salvatore non è una lingua, perché, come egli dice, per convenzione "in ogni lingua umana vi sono delle regole e ogni temine significa ad placitum una cosa" (ECO, 2003, p.53).

La sua favella sfugge sia ad un legame necessario (adamico) sia ad uno univoco (convenzionale) fra *res* e *verbum*, e, perciò, Salvatore è un *Antilogos* in ogni senso, una rappresentazione vivente della confusione e della discordia.

Salvatore è una incarnazione negativa della semiosi infinita, una Biblioteca di Babele ambulante che possiede ogni senso e nessun senso, che imita e forse offende la divinità.

Sostanzialmente modellato, forse, su Panurge, il partner poliglotta di Pantagruel, Salvatore, che parla "tutte le lingue e nessuna lingua", è, in effetti, una sineddoche della interazione e molteplicità di linguaggi e visioni del mondo dell'Europa medievale.

È un "*walking site*" (DELLA COLETTA,1996, p.133) della eteroglossia della sua cultura, e, dal racconto delle sue picaresche avventure, Adso ricostruisce un'immagine delle popolazioni girovaghe dell'Europa di allora che Eco raccoglie in un sorprendente catalogo:

> falsi monaci, ciarlatani, pezzenti e straccioni, lebbrosi e storpiati, ambulanti girovaghi, studenti itineranti, bari, giocolieri, cantastorie, chierici senza patria, giudei erranti, scampati dagli infedeli con lo spirito distrutto, folli, fuggitivi colpiti da bando, malfattori con le orecchie mozzate, sodomiti, manigoldi di ogni risma, falsari di bolle e sigilli papali, indovini e chiromanti, falsi questuanti (ECO, 2003, p.189).

Egli è anche quello che potremmo definire un uomo-carnevale, che riflette – ed a sua volta è riflesso da – tutte le altre immagini del carnevale e del carnevalesco presenti nel testo: il mondo alla rovescia dei *marginalia* nei manoscritti miniati, il sogno di Adso o la visione della *Coena Cypriani*[74], la cucina del monastero, "il magnifico carnevale" dei giorni delle rivolte dei dolciniani, e così via.

Il *nome della rosa* è un *pastiche* citazionistico che giustappone e sovrappone differenti linguaggi, registri, discorsi, "un metalivello costante, che celebra il tripudio della tradizione e al tempo stesso ne mette in scena la dissacrazione attraverso un'adesione ironica all'estetica del *midcult"* (GANERI, 1999, p. 145).

Il vicinaggio eterogeneo implica dei conflitti di confine, delle zone di influenza che interagiscono. Stili, generi e strutture narrative subiscono la distorsione parodica provocata dalla loro connessione concorrenziale.

---

[74]La *Coena Cypriani* è citata diverse volte ne *Il nome della rosa*, come uno dei libri *scandalosi* che suscitano l'ilarità eseguendo una sorta di parodia delle Sacre Scritture, e come tema per una visione di Adso da Melk. La *Coena Cypriani* è un racconto nato in Europa durante il primo Medioevo, forse tra il V ed il VI secolo, e più tardi messo per iscritto in latino da Rabano Mauro, Giovanni di Montecassino e, forse, Asselin di Reims. La tradizione lo attribuisce a San Cipriano di Cartagine. La *Coena Cypriani* è un esempio di pantomimo conviviale dell'età tardoantica, a metà tra una parodia, un'allegoria e una satira di alcuni passaggi della Bibbia, soprattutto la Parabola del banchetto di nozze in Matteo 22,2 e dell'avvenimento delle Nozze di Cana raccontato in Giovanni 2,1-11. Essa racconta del re orientale Gioele, il quale, per celebrare le nozze del figlio, invita a Cana di Galilea personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento, tra cui Caino e Abele, Gesù, Mosè, Abramo, Eva e Maria. Il testo si dilunga sull'abbigliamento, sul menu, sui dettagli grotteschi, per suscitare comicità. Il giorno seguente, Gioele si accorge di un furto e, irritato, ordina di torturare gli ospiti per cercare il ladro. Questo si rivela presto essere Acar, figlio di Carmi, che viene condannato a morte; sono gli stessi ospiti a ucciderlo e poi a seppellirlo.

È il caso della scena di fornicazione tra Adso e la "fanciulla senza nome", vicino ai fornelli, nelle cucine, trasposta nei termini mistici del *Cantico dei Cantici* e contornata di metafore "dolce stil novo".

L'effetto comico ottenuto con questo sfasamento è punteggiato, alla fine dell'episodio, dalla dominante del registro triviale, nondimeno suscettibile di una lettura simbolica: la scoperta del (grosso) cuore di bue, mercede dei piaceri della carne.

La lingua, in particolare, porta le tracce di questi urti: un italiano opacizzato da forme arcaicizzanti e intessuto di latino; gergo dei semplici in cui il latino si perde (latino di *scriptorium* e latino di cucina) nelle contaminazioni dell'idioma volgare; "lingua babelica" di Salvatore che mescola neologismi e interferenze.

La Biblioteca è sconvolta dal Libro (nella diegesi: *la Poetica*; reale: *Il nome della rosa*) che *fa ridere (del)la verità*. Il libro del riso o, meglio, della perversione e sovversione della immensa banca-dati che è la Biblioteca della Storia e della Tradizione, che occorre ripercorrere allo scopo di desacralizzare in maniera ludica.

Ed è rivelatore che, a questo scopo, Eco riscopra i procedimenti rabelasiani che, intrecciando il sacro e lo scurrile, provocano una frattura nei rapporti di significazione e una risata della lingua.

Perché l'Ordine o lo si ride dal di dentro o lo si bestemmia dal di fuori; o si finge di accettarlo, per farlo esplodere, o si finge di rifiutarlo per farlo rifiorire in altre forme; o si è Rabelais o si è Cartesio.

Nel *Rumore sottile della prosa* (raccolta di articoli sulla letteratura scritti tra il 1966 e 1990), Manganelli rivendica il ruolo scandaloso e anarchico della letteratura:

> Un fondamentale elemento di disubbidienza governa gli impulsi della letteratura. [...] Possiamo forse vedere la letteratura come una satira totale, una pura irrisione, anarchica e felicemente deforme; una modulazione del blasfemo. Nel cuore della letteratura sta chiuso un riso tra olimpico e demente, qualcosa di cui molti hanno paura. È uno scandalo, lo scandalo irreparabile, da sempre (MANGANELLI, 2015, p. 24).

Manganelli riferisce anche di una leggenda biblica extracanonica in cui si immagina una versione del Genesi alquanto differente, che si conclude con la gran risata di Adamo morente e il profondo sconcerto di Dio (MANGANELLI, 2015).

Il nome della rosa termina con la distruzione in fiamme della Biblioteca, con il ripiegamento mistico di Adso nel Nulla silenzioso della divinità e con la nichilistica certezza che del mondo possediamo solo *nomina nuda*.

All’*horror vacui* che ne consegue, al destino di rovina e di annichilamento, “all’*Ersatz* di un’altra immagine, quella di un Padre che si perde nella nebbia dell’Infinito” (ECO,1994, p. 259) , non rimane che opporre “una gran risata”, liberatoria e metafisica, unico possibile atto di sfida e di resistenza insieme gratuito (come la letteratura).

IV. 5 Apocalisse *vs* Carnevale

Ne *Il senso della fine* Kermode fa riferimento alla Bibbia come alla "matrice del grande sistema di *fiction* della nostra cultura" (FERRONI, 2010, p.181), non solo in quanto serbatoio di simboli, figurazioni e racconti che hanno alimentato l'arte e la letteratura occidentale, ma in quanto la Bibbia rappresenta il modello della perfetta narrazione chiusa in se stessa, che racchiude nella sua armonica articolazione temporale di inizio-centro-fine il senso della nostra storia individuale e collettiva.

Di qui, secondo Kermode, l'importanza dell'ultimo libro della Bibbia, l'*Apocalisse* giovannea, che "finisce, trasforma ed è concordante", che riavvolge e giustifica tutto il percorso della narrazione degli altri libri sacri, che salda e giustifica tutto il movimento e il significato della realtà, il suo piano globale.

Oltre a ciò, il libro conclusivo della *Bibbia*, l'*Apocalisse*, è considerato come una sintesi dell'intero *corpus* biblico.

Come una sorta di "struttura narrativa archetipica" che soggiace a tutte le narrazioni (KERMODE, 2004), l'*Apocalisse* ci fornisce di un senso di unità e coerenza: presi come siamo "nel mezzo", noi diamo senso alla nostra esistenza riferendoci a ciò che percepiamo come una familiare, sebbene più ampia, struttura temporale, segnata da un inizio stabilito e da una fine, che giustificano tutto ciò che ha avuto luogo nel mezzo.

Non è un caso, dunque, che Eco abbia scelto l'*Apocalisse* come la *master narrative* che si cela dietro il *patchwork* intertestuale de *Il nome della rosa*.

La *Bibbia*, e particolarmente l'*Apocalisse*, sono sia presenze tematiche che principi strutturali nel romanzo di Eco. L'arsenale di motivi e immagini offerto da questo testo visionario è, per Eco, fonte di numerosi prestiti e, nel corso di tutto il romanzo, le citazioni esplicite e implicite del testo giovanneo sono assai numerose[75].

Come l'*Apocalisse*, *Il nome della rosa* presenta un prologo e un epilogo che strutturano un testo organizzato secondo la cronologia lineare di sette successive rivelazioni. Così il motivo del mondo che invecchia dà inizio e conclude il testo.

Tematicamente, il romanzo è ambientato in un momento di transizione che anticipa una svolta radicale nella Storia.

---

[75]A partire dalla Prefazione de *Il nome della rosa*, tanto il vero libro di Eco, *Apocalittici e Integrati*, quanto l'opera immaginaria attribuita a Temesvar, i *Venditori dell'Apocalisse*, rimandano all'*Apocalisse* di Giovanni. Anche la citazione con cui il testo ha inizio, tratta dal Vangelo di Giovanni, rimanda indirettamente alla *Apocalisse*, attraverso l'identità dei nomi dei due autori.

La lotta tra Papato e Impero ha raggiunto il suo apice e ciascuno di questi sistemi sta affrontando una severa crisi interna.

Gli scontri tra Conventuali e Spirituali all'interno dell'ordine francescano riguardanti la povertà di Cristo e, per estensione, il coinvolgimento della Chiesa nelle questioni secolari, sono tra i più evidenti esempi di un ampio modello di frammentazione che coinvolge molti gruppi ereticali e sette chiliastiche.

Per dirla con Foucault, si assiste nel romanzo alla dissoluzione di un universo sulla soglia di una rottura epistemica, un momento nel quale le regole "di formazione della razionalità discorsiva" (FOUCAULT, 1971), così come l'organizzazione socio-politica, sono sottoposte ad un cruciale storico cambiamento.

Molti personaggi nel romanzo parlano e descrivono i cambiamenti in una maniera apocalittica.

Adso, il novizio benedettino e narratore della storia, percepisce un mondo dove tutto procede al contrario, dal momento che egli assume uno schema di lettura della Storia in termini di progressiva decadenza e di prossimità della fine:

> Gli uomini di una volta erano belli e grandi (ora sono dei bambini e nani), ma questo fatto è solo uno dei tanti che testimoni la sventura di un mondo che incanutisce. La gioventù non vuole apprendere più nulla, la scienza è in decadenza, il mondo intero cammina sulla testa, dei ciechi conducono altri ciechi, e li fan precipitare negli abissi, gli uccelli si lanciano prima di aver preso il volo, l'asino suona la lira, i buoi danzano, Maria non ama più la vita contemplativa e Marta non ama più la vita attiva, Lea è sterile, Rachele ha l'occhio carnale, Catone frequenta i lupanari, Lucrezio diventa femmina. Tutto è sviato dal proprio cammino (ECO, 2003, p. 67).

Allo stesso modo Adso legge le sculture del portale del monastero come la narrazione della saga di una "umanità terrestre giunta alla fine della sua vicenda" (ECO, 2003, p. 57).

Mentre osserva queste immagini in pietra, il novizio ha una visione che ripete la visione di Giovanni nell'*Apocalisse*: come l'evangelista, Adso crede di essere stato divinamente convocato ad annotare ciò che ha visto, che egli interpreta come la prefigurazione dei tragici eventi che stanno per accadere nell'abbazia.

> E tramortito (quasi) da quella visione, incerto ormai se mi trovassi in un luogo amico o nella valle del giudizio finale, sbigottii, e a stento trattenni il pianto, e mi parve di udire (o udii davvero?) quella voce e vidi quelle visioni che avevano accompagnato la mia fanciullezza di novizio [...] e nel deliquio dei miei sensi debolissimi e indeboliti udii una voce potente come di tromba che diceva "quello che vedi scrivilo in un libro" (e questo ora sto facendo) (ECO, 2003, p. 59).

Le immagini visionarie e terrorizzanti dell'*Apocalisse* sono, per Adso, una anticipazione allegorico-figurale dei terribili avvenimenti che funesteranno con una serie di omicidi la vita del monastero.

> Fu allora che compresi che d'altro non parlava la visione, se non di quanto stava avvenendo nell'abbazia e avevamo colto dalle labbra reticenti dell'abate – e quante volte nei giorni seguenti non tornai a contemplare il portale sicuro di vivere la vicenda stessa che esso raccontava. E compresi che ivi eravamo saliti per essere testimoni di una grande e celeste carneficina (ECO, 2003, p. 60).

Condividendo il pessimismo di Adso, Abbone, abate del monastero, quando si rende conto del declino del sistema monastico a fronte dell'emergente potere economico delle città, afferma, davanti a Guglielmo e ad Adso: "Il mondo sta sospeso sul ciglio dell'abisso e la fine del mondo si approssima" (ECO, 2003, p. 113).

Nel terzo giorno il monaco più anziano dell'abbazia, Alinardo da Grottaferrata fa notare che gli omicidi seguono i segni delle sette trombe dell'Apocalisse e, con la terza tromba la morte viene con l'acqua. Infatti, la mattina del quarto giorno si trova il monaco Berengario nei bagni, in apparenza affogato.

Ed è proprio Alinardo a suggerire a Guglielmo di indagare seguendo lo schema delle sette trombe dell'*Apocalisse*.

Le sette profezie apocalittiche paiono spiegare l'ordine degli omicidi, mentre in realtà accade l'inverso, e cioè la credenza che sia la serie di profezie a determinare gli omicidi fa sì che l'assassino la sfrutti e la corrobori.

In effetti, alla fine della sua investigazione, il protagonista Guglielmo si rende conto che il modello dell'*Apocalisse* usato come chiave per risolvere il mistero dei delitti, – un modello che egli aveva delineato nel mondo doxastico della sua mente – era falso e, perciò, così perfettamente strutturato che mai avrebbe potuto avere una corrispondenza con il caos e la complessità della realtà esterna.

I crimini non erano retti da un disegno fanatico di Jorge concepito sullo schema dell'*Apocalisse* di Giovanni, che Guglielmo (e con lui il lettore) aveva creduto di intravvedere rapportando le circostanze dei sette omicidi, previsti e scoperti giorno per giorno, alle rivelazioni dei sette sigilli.

Non era questa la chiave dei delitti a catena. Anzi, la chiave non c'era, ogni crimine aveva un autore diverso oppure nessuno, il disegno non esisteva e c'erano, invece, una serie di cause e concause le cui relazioni non dipendevano tanto dal disegno

di un autore quanto dal progetto di un lettore, in questo caso Guglielmo, *lector in fabula*.

"Non vi era una trama e io l'ho scoperta per sbaglio" afferma Guglielmo.

> Non ho mai dubitato della verità dei segni, Adso, sono la sola cosa di cui l'uomo dispone per orientarsi nel mondo. Ciò che io non ho capito è stata la relazione tra i segni. Sono arrivato a Jorge attraverso uno schema apocalittico che sembrava reggere tutti i delitti, eppure era casuale. Sono arrivato a Jorge cercando un autore di tutti i crimini e abbiamo scoperto che ogni crimine aveva in fondo un autore diverso, oppure nessuno. Sono arrivato a Jorge inseguendo il disegno di una mente perversa e raziocinante, e non v'era alcun disegno, ovvero Jorge stesso era stato sopraffatto dal proprio disegno iniziale e dopo era iniziata una catena di cause, e di concause, e di cause in contraddizione tra loro, che avevano proceduto per conto proprio, creando relazioni che non dipendevano da alcun disegno. Dove sta tutta la mia saggezza? Mi sono comportato da ostinato, inseguendo una parvenza di ordine, quando dovevo sapere che non vi è ordine nell'universo (ECO, 2003, p. 367).

Sul piano tematico il romanzo indaga la precarietà e la fallibilità dei nostri strumenti di conoscenza incapaci di attingere il nocciolo noumenico della realtà, che sempre sfugge ai nostri tentativi di irreggimentarla in schemi e modelli e apre un divario incolmabile tra il Libro e il mondo, tra la parola e la realtà, ma anche tra la Storia e la sua rappresentazione.

Figura sinistra di predicatore apocalittico è, d'altronde, Jorge da Burgos, che già al primo incontro con Guglielmo ed Adso, contrappone la verità dei dogmi cristiani alla falsità delle dottrine dei filosofi pagani, citando Aristotele ed Averroè come sostenitori dell'aberrante teoria dell'eternità del mondo, in completa opposizione a quanto viene sostenuto dall'*Apocalisse*.

"Porti un nome grande e bellissimo. Sai chi fu Adso Montier-en-Der?" (ECO, 2003, p.56).

Alla domanda di Jorge da Burgos, il novizio Adso non è in grado di rispondere, e perciò gli viene spiegato: "Fu l'autore di un libro grande e tremendo, il *Libellus de Anticristo*, cui egli vide cose che sarebbero accadute..." (ECO, 2003, p. 91).

Con un crescente senso di urgenza, Jorge de Burgos ripetutamente predice l'imminente avvento dell'Anticristo, mentre il fuoco distruttivo che avvolge la biblioteca e l'edificio dell'abbazia segna il *climax* narrativo del racconto apocalittico di Adso.

Anche l'immagine dell'atto bibliofagico, tra le molte suggestioni e richiami ad un *topos* antico, è modellata sull'analoga immagine presente nell'Apocalisse giovannea.

Però nella svolta che Eco dà alla storia, il testo biblico viene per così dire demetaforizzato. La reazione alla consumazione del libro è l'immaginoso presupposto per il futuro predicare del veggente, il quale si trova ora in possesso delle visioni.

Jorge, invece, non divulgherà gli insegnamenti del libro mangiato: egli prova una gioia profonda (miele) per aver distrutto il testo, che però finirà per ucciderlo (dolori mortali al ventre).

A simili riferimenti, diretti verso punti specifici del testo, si contrappongono relazioni di somiglianza che possono essere stabilite solo in rapporto all'intero testo, ma che, al tempo stesso, mettono in evidenza apetti importanti dei due testi confrontati.

Lo stesso Eco ci invita a prendere atto di queste connessioni con il suo commento all'*Apocalisse* nell'edizione del Beato di Liébana pubblicata nel 1973[76].

Questa edizione comprende le miniature del commento del Beato, così come una lunga prefazione di Eco, dal titolo "Palinsesto su Beato" e una lettera conclusiva indirizzata all'editore Franco Maria Ricci.

Nella prefazione Eco, commentando la molteplicità di lettura e la polisemia di testi come quello dell'*Apocalisse*, stabilisce un parallelo con la propria situazione storica.

Grazie anche a questo confronto si possono ottenere le prime formulazioni interpretative per la comprensione del romanzo, apparso sette anni dopo, ma già in gestazione.

Uno dei denominatori comuni più importanti dell'*Apocalisse* e de *Il nome della rosa* è il clima spirituale da cui queste opere sono nate.

Come la maggior parte dei precedenti testi visionari dello stesso tipo, l'*Apocalisse* è "espressione di un clima di ripiegamento" (ECO, 1973, p.13), quello che si diffuse dopo il ritorno in Palestina dalla cattività babilonese e che rappresentò un allontanamento dall'ebraismo ufficiale.

---

[76] Appena riusciti ad entrare nella biblioteca segreta, Guglielmo ed Adso sfogliano i libri unici e rarissimi lì conservati gelosamente. L'attenzione di Guglielmo è catturata da un voluminoso testo illustrato. Nel romanzo a questo punto si legge: "Volumi enormi erano dedicati al commentario sull'*Apocalisse* di Beato di Liébana, [...] e Guglielmo riconobbe la menzione di alcuni tra coloro che egli riteneva tra i massimi miniatori del regno delle Asturie, Magius, Facundus e altri".Il Guglielmo del film (interpretato da Sean Connery) così invece esclama: "Il *Beato di Liébana*! Ma questo è un capolavoro! E questa è la versione con le note di Umberto da Bologna". Che gli sceneggiatori del film abbiano strizzato l'occhio ad Eco? È di Alessandria e non di Bologna, è vero, ma in quest'ultima città ha insegnato per così tanto tempo che il suo nome vi è rimasto collegato. E poi nel grande gioco degli *pseudobiblia*, dei libri falsi, un nome falso d'un autore vero rientra a pieno nelle regole.

La consapevolezza dell'impotenza politica spinge a distogliersi dai problemi della situazione reale e ad occuparsi di forme visionarie e di temi apocalittici.

Come Eco sottolinea, in determinate epoche storiche si registra un grande interesse per l'*Apocalisse*, mentre in altri periodi fu completamente trascurato.

Così per motivi facilmente intuibili gli si assegnò grande importanza intorno alla fine del millennio, e divenne argomento centrale in tutte le discussioni millenaristiche.

Spesso fu usato come una apologia per contrastare tendenze devianti rispetto ai dogmi dominanti. Ha questa funzione anche il commento di Beato, che nacque come libello contro l'insegnamento protocristiano dell'adozionismo (*Christus filius Dei adoptivus*).

Nel caratterizzare l'ambiente ideologico alla fine del primo millennio, Eco cita due nomi familiari ai lettori del suo romanzo: Abbone di Fleury e Adso de Montier-en - Dier, il cui *Libellus de Antichristo* (954) predice l'avvento dell'Anticristo alla caduta del regno.

Il fatto che tra Agostino e Beato nessun altro si occupi dell'*Apocalisse* in modo altrettanto gravido di conseguenze, è per Eco, la prova a sostegno della sua tesi: "L'Apocalisse riappare solo quando il periodo storico lo richiede, solo cioè quando condizioni di insicurezza e instabilità fanno desiderare una soluzione diversa degli eventi e fanno comunque pensare che la catastrofe si avvicini" (ECO, 1973, p. 14), dove periodo storico va inteso non solo come periodo di tempo, ma come specifico momento storico per una specifica categoria sociale.

Come esempio di tale categoria sociale, Eco sceglie ovviamente gli intellettuali del suo tempo, e, a questo punto, si può anche stabilire un rapporto tra la situazione di produzione del romanzo e lo sfondo spirituale dell'azione.

Se si tiene conto di quanto nel "Palinsesto su Beato" Eco spiega con modi argomentativi molto più convincenti, guadagnano in forza probante anche i ripetuti riferimenti successivi dell'autore all'insufficienza della propria posizione politica, che giustificano il suo romanzo storico.

Si tratta davvero, come vorrebbe Jameson, di un ripiegamento nostalgico (e forse conservatore), da parte di scrittori e intellettuali disillusi dalla impossibilità di esercitare una qualsiasi forma di critica in un tipo di società consumistico-capitalistica che li ha estromessi (o forse li ha fagocitati nel suo sistema di produzione-consumo culturale) da un impegno anche politico in essa? Dunque, la scrittura della Storia come fuga da un presente che non si accetta o si è incapaci di modificare?

Insieme a questo orizzonte di storia della cultura, il romanzo è debitore del testo biblico, così come viene presentato nel "Palinsesto", in particolare per un aspetto che va compreso in modo più preciso: la storia del manoscritto di Adso, riferita nella prefazione del romanzo, è una versione più complicata della trasmissione dell'*Apocalisse* attraverso Beato fino all'edizione curata da Eco, e anche i titoli delle relative prefazioni *Palinsesto sul Beato* e *Naturalmente un manoscritto* sono da correlare isotopicamente.

L'edizione del Beato curata da Eco riproduce una edizione mozarabica con illustrazioni del X secolo, le quali accompagnano un commentario spagnolo dell'Apocalisse dell'VIII secolo, vale a dire *In Apocalipsin libri duodecim di Beatus Liebanensis*, che, a sua volta, interpreta in modo acribico un testo già plurisecolare, appunto l'*Apocalisse* di Giovanni.

Questa ultima fu probabilmente scritta in ebraico, poi tradotta in greco e in latino. Lo stesso Beato ne conosceva solo la versione latina.

Se si tiene conto, inoltre, di quanto Eco scrive nel commento al Beato, si può chiarire l'origine del metodo compositivo del *Nome della rosa*: presumibilmente Beato ripete solo frasi di altri autori senza tuttavia rendere singolarmente riconoscibili queste appropriazioni; modifica frequentemente i dettagli, cita fonti false, inserisce in contesti diversi i passi copiati, creando in questo modo un'opera nuova.

Ai suoi tempi il suo commentario era un *best seller* assoluto. Ma è dubbio che si debbano spingere tanto in là i parallelismi fino ad assumere gli stessi motivi per il grande successo dei due testi: secondo Eco, "il Beato piace ai suoi tempi per l'eccesso della sua mediocrità" (ECO, 1973, p.16).

Eco sfrutta il modello apocalittico, ma mette in questione la coincidenza che il modello stabilisce tra il Libro e il Mondo, tra la forma della storia e la forma della narrazione, obbligandoci a considerare che la fattualità storica ha una forma narrativa.

La attendibilità della narrazione e dell'organizzazione della narrazione secondo il modello apocalittico è, ad esempio, messa in questione dalla scelta di Eco di porre il deuteragonista Adso come narratore interno.

Quest'ultimo si presenta fin dall'inizio come il "cronista ideale", "testimone assolutamente fedele [...] dotato della facoltà di fornire una trascrizione istantanea di ciò che succede, di accrescere in modo puramente addizionale e cumulativo la sua testimonianza man mano che gli eventi si aggiungono agli eventi" (RICOEUR,1987, p.219):

> Mi accingo a lasciare su questo vello testimonianza degli eventi mirabili e tremendi a cui in gioventù mi accadde di assistere, ripetendo verbatim quanto vidi e udii, senza azzardarmi a trarne un disegno. [...] Il Signore mi conceda la grazia di essere testimone trasparente degli accadimenti che ebbero luogo all'abbazia di cui è bene e pio si taccia ormai anche il nome, al finire dell'anno del Signore 1327 (ECO, 2003, p. 19).

Fin dall'inizio, votandosi incondizionatamente all'*oggettività*, Adso promette non una narrativa, ma una mera cronaca, senza imporre alcun disegno agli eventi del passato che non sia quello trovato negli eventi stessi: "non ti ho promesso un disegno compiuto, bensì un elenco di fatti, (questi sì) mirabili e terribili" (ECO, 2003, p. 26).

E ancora:

> Ma mi sono ripromesso di raccontare, su quei fatti lontani, tutta la verità [...] E posso farlo, con fedeltà di cronista, perché se chiudo gli occhi posso ripetere tutto quanto non solo feci ma pensai in quegli istanti, come se copiassi una pergamena scritta allora (ECO, 2003, p. 246).

La sua narrazione, peciò, rivendica fedeltà assoluta ad un modello strettamente cronologico, caratterizzato dalla successione dei giorni e diviso nei vari momenti liturgici delle ore canoniche dell'abbazia.

Lo schema apocalittico che emerge dalla narrazione di Adso appare, conseguentemente, come riflesso di un ordine trovato nei fatti storici (e non costruito a partire da essi), di cui Adso è stato il testimone.

Ogni tanto la sicurezza di Adso si incrina ed egli sembra più consapevole della discrepanza tra il passato fattuale e la sua trasposizione testuale, come quando confessa che potrebbe aver attribuito a Salvatore azioni e trasgressioni che sono state in realtà commesse da altri.

> Non sono sicuro di non attribuirgli, a distanza di tempo, avventure e delitti che furono di altri, prima di lui e dopo di lui, e che ora nella mia mente stanca si appiattiscono a disegnare una sola immagine, per la forza appunto della immaginazione che, unendo il ricordo dell'oro a quello del monte, sa comporre l'idea di una montagna d'oro (ECO, 2003, p.226).

Quando però, alla fine, la fede negli universali viene meno, egli dispera di poter trovare un qualche possibile ordine, naturale o artificiale, nel corso degli eventi storici: "Più recito a me stesso la storia che ne è sortita, meno riesco a capire se in essa vi sia una trama che vada al di là della sequenza naturale degli eventi e dei tempi che li connettono" (ECO, 2003, p. 503).

Rivelando se stesso, nel corso della storia, come un ingenuo e inaffidabile narratore, Adso ci costringe a porre in questione il valore non solo di ciò che sta narrando, ma anche il modello sul quale ha basato la sua narrazione.

La nozione di *plot* aristotelico, con la sua enfasi sulla causalità e necessità e il modello dell'*Apocalisse* con la sua struttura totalmente chiusa, vengono sì utilizzati nel romanzo, ma anche sottoposti ad un fondamentale processo di auto-analisi e decostruzione.

In altre parole, è il modello apocalittico come fondativo di uno specifico ordine narrativo che viene posto in discussione. Dal momento che è proiettato sugli eventi attraverso il punto di vista di Adso, il modello apocalittico non esiste indipendentemente dal suo narratore, ma diventa una scelta soggettiva intrisa di implicazioni culturali e ideologiche.

In tal modo, "esso perde il suo valore assoluto, diviene in effetti soltanto uno dei molti possibili ordini per lo stesso insieme di eventi" (DELLA COLETTA, 1996, p. 45).

Insomma, man mano che leggiamo il romanzo, Adso si mostra come un narratore poco attendibile e ciò pone in questione la nozione di una immediata transitività tra l'ordine del mondo e l'ordine del testo.

L'ordine che diamo al mondo attraverso le nostre narrazioni non è, insomma, per Eco, così ovvio, trasparente e neutrale.

> Con *Il nome della rosa*, Eco prende in prestito la struttura e le caratteristiche del romanzo storico, ma allo stesso tempo problematizza questo genere letterario, mettendo in discussione la validità della narrativa storica e la sua capacità di comprensione del passato [...] Il romanzo sfrutta l'organizzazione lineare di una trama semplice e, allo stesso tempo, ne mette in discussione il valore epistemologico: connessioni causali, schemi cronologici, il potere del linguaggio di scrivere sul passato storico e di afferrare il mondo oggettivo, la possibilità di una conoscenza razionale e di un giudizio etico, e, infine, la tensione tra i referenti della realtà e l'ordine della narrativa, tra la mimesi e la semiosi, sono tutti posti in questione all'interno di quello che si configura come un romanzo metastorico. Per questo, possiamo dire che *Il nome della rosa* è sia un romanzo storico che una discussione sui metodi di scrittura di un romanzo storico (DELLA COLETTA, 1996, p. 45, *traduzione nostra*).

Ma anche su un altro piano *Il nome della rosa* mette in discussione lo schema lineare apocalittico, incentrato sull'asse inizio-mezzo-fine.

Il nome dell rosa è ciò che Genette definirebbe "un romanzo transtestuale", definendo la "transtestualità" come tutto ciò che implicitamente o esplicitamente lega

un testo ad altri testi. All'interno dell'ampio *framework* della transtestualità, Genette identifica vari tipi di relazioni testuali (GENETTE, 1997).

La relazione tra la Bibbia e *Il nome della rosa* è di tipo "ipertestuale", essendo *Il nome della rosa* l'ipertesto che si fonda (ma allo stesso tempo ne mette in questione la validità) sull'*Apocalisse*, che, a sua volta, funziona come "ipotesto" strutturante.

Questa non è l'unica forma di relazione testuale utilizzata ne *Il nome della rosa*. La più rilevante forma di transtestualità in opera nel romanzo di Eco è l'intertestualità, che Genette definisce come una relazione di co-presenza di due o più testi e più spesso la presenza di un testo all'interno di un altro.

La più esplicita forma di intertestualità è la citazione, la meno esplicita è l'allusione. *Il nome della rosa* è un mosaico di citazioni, un libro fatto di altri libri, dove riferimenti al Manzoni appaiono insieme a citazioni di Schulz e Dante è citato insieme a Conan Doyle.

Sebbene molti dei tasselli del mosaico citazionistico di Eco sono stati identificati, poca attenzione è stata data alle implicazioni ideologiche e formali che stanno dietro le scelte intertestuali di Eco.

In altre parole, è importante analizzare la grande mole di riferimenti intertestuali de *Il nome della rosa* nella loro funzione di "ideologemi"[77].

L'edificio citazionistico de *Il nome della rosa* complica il lineare e progressivo ordine del *plot*, l'organizzazione che emerge dal *framework* non è né semplicemente storico né anistorico, bensì trans-storico.

Il passato storico esiste in forza di un ingente accumulazione citazionistica che comprende e comprime differenti periodi cronologici nello spazio di una sola narrazione. Eco, in effetti, sembra usare la Storia in una maniera cumulativa piuttosto che progressiva.

Il processo di sedimentazione storica all'interno del mondo testuale sfida il fluire della cronologia lineare: il tempo non è più visto come una sequenza nella quale un istante è sostituito da un altro, ma come un dinamico e multivoco spazio dove le varie dimensioni temporali esistono allo stesso tempo.

---

[77] Nella definizione di Kristeva l'ideologema è una funzione intertestuale che si materializza nei diversi livelli della struttura di qualsiasi testo e che condensa il pensamento dominante di una determinata società in un certo periodo storico.

Ad una struttura lineare e *chiusa* dello schema apocalittico si oppone un altro tipo di temporalità e storicità ne *Il nome della rosa*, simboleggiata dal Carnevale e dal carnevalesco.

> There is no temporal linearity in the Carnival scene, as all cronology appears condensed in one sigle point. By destroying the *Logos*, time and all distinctions between enunciation and utterance, the carnivalesque mask shatters all discursive possibilities, and the final liberation of the signified corresponds to its death: meaning become impossible (KRISTEVA, 1984, p. 45).

Eco si riferisce esplicitamente al Carnevale nei dibattiti sul riso e l'eresia, principalmente nei dialoghi tra Guglielmo e Jorge, che costituiscono uno dei punti chiavi per la comprensione ideologica del romanzo, attingendo a piene mani alla concezione carnevalesca come "mondo alla rovescia" di Bachtin, ma anche ad una proficua produzione saggistica italiana sull'argormento (Cocchiara, Jesi, De Martino).

Riferimenti al Carnevale vi sono anche nel discorso di Remigio, che ricorda i suoi trascorsi con i Dolciniani come "una festa dei folli, un bel carnevale [...] un gran carnevale, e a carnevale si fanno le cose alla rovescia" (ECO, 2003, p.156).

Similmente quando Guglielmo interpreta il sogno di Adso, egli collega il rovesciamento dell'ordine del mondo nel sogno di Adso con quello del Carnevale: "Sei partito dai marginalia di Adelmo per rivivere un gran Carnevale in cui tutto sembra andare per il verso sbagliato" (ECO, 2003, p. 234).

Il Carnevale permea il testo del romanzo impregnandone persino la tessitura linguistica.

Come ci ricorda la Kristeva, il discorso carnevalesco ci richiede di aprire lo spazio discorsivo ad una volontaria sospensione di ogni processo di significazione prestabilito (KRISTEVA, 1984).

Ci sono, infatti, ne *Il nome della rosa*, espressioni del discorso carnevalesco, che fuoriescono improvvisamente da una significazione lineare per precipitare in una disconnessa successione di significanti legati insieme soltanto per le loro similarità foniche, senza essere subordinate alle regole della grammatica, della sintassi e della semantica.

L'onirica versione di Adso della *Coena Cypriani* inscena giochi linguistici che sembrano liberare i significanti:

> E tutti a bere, Gesù del passito, Giona del Marsico, Faraone del sorrento (perché?), Mosé del Graditano, Isacco del cretese, Aronne dell'adriano,

> Zaccheo dell'arbustino, Tecla dell'arsino, Giovanni dell'albano, Abele del campano, Maria del signino, Rachele del fiorentino (ECO, 2003, p. 345).

Anche il personaggio di Salvatore (come abbiamo già osservato nel paragrafo precedente) rappresenta l'inserzione del discorso del Carnevale all'interno dello spazio ipercodificato e gerarchizzato dell'abbazia.

Una fantasmagorica combinazione di vari idiomi vernacolari, il linguaggio di Salvatore rappresenta la molteplicità carnevalesca: "era come se la sua favella fosse quale la sua faccia , messa insieme con pezzi di facce altrui" (ECO, 2003, p. 233).

Ne *Il nome della rosa*, i due testi quello dell'*Apocalisse* e quello del Carnevale si incontrano e si relativizzano all'interno di uno spazio narrativo che ironicamente costruisce e decostruisce se stesso attraverso un acceso confronto.

I principi fondativi di identità, casualità, *continuum*, cioè i principi in base ai quali è organizzata e ordinata una narrazione – che sono poi gli stessi della narrazione storica – sono posti in discussione, non tanto contro ma all'interno della struttura di discorso, dialogica, citazionistica e polifonica del Carnevale.

La rivolta comica celebrata nel romanzo, la parodia della concezione del mondo dominante, – parodia che è assunta da Eco come uno dei temi principali della narrazione, – definisce non solo una parte del contenuto del libro, ma anche il suo carattere formale.

Eco ha una disposizione essenzialmente parodistica verso i generi narrativi che magistralmente, e ironicamente, riprende.

L'ironia è inevitabile nella ripresa del romanzo storico da parte di uno scrittore coltissimo, che ripropone vecchi canovacci, per così dire, letteralmente, senza cioè mirare ad una rielaborazione che, ripercorrendoli criticamente, parta da quegli schemi per rivitalizzarli in una direzione che – senza con questo affatto volere riprendere vecchie schiocchezze sull'arte ottusamente intesa come riproduzione della realtà oggettiva – si vorrebbe ancora *realistica*.

L'operazione di Eco, insomma, rispetto a questi materiali non consiste in una rielaborazione su un nuovo piano, ma invece nella riproposizione immediata e letterale (si potrebbe dire che *Il nome della rosa* non è un romanzo storico, ma il *cliché* del romanzo storico, così come di quello gotico, poliziesco, etc.) dei luoghi comuni del genere romanzo e del romanzesco.

Ma è proprio da questa immediatezza e da questa letteralità che scaturisce un effetto parodistico. Il recupero del romanzo-romanzo è sempre ironico.

CAPITOLO V

La letteratura non è nata il giorno in cui un ragazzo gridando al lupo al lupo, uscì di corsa dalla valle di Neanderthal con un gran lupo grigio alle calcagna: è nata il giorno in cui un ragazzo arrivò gridando al lupo al lupo, e non c'erano lupi dietro di lui
(V. NABOKOV, *Lezioni di letteratura*)

Storia, memoria, menzogna e scrittura ne *L'isola del giorno prima*, *Baudolino* e *La fiamma della regina Loana*

V.1 Vero, falso e Barocco ne *L'isola del giorno prima*

Oscar Wilde sosteneva, nel suo dialogo filosofico *La decadenza della menzogna*, che i tramonti fossero fuori moda e ammirarli "un segno distinto del provincialismo del temperamento" (WILDE, 2002, p. 23).

È la natura che imita l'Arte e non piuttosto il contrario e la stessa realtà è il risultato del tentativo degli uomini e della Natura, vano quanto necessario, di inseguire ed eguagliare la bellezza artificiosa dell'Arte, di costituirsi a riflesso di quest'ultima.

> L'arte evadendo dalla prigione del realismo, correrà a salutarlo e bacerà le sue false e belle labbra, sapendo che egli soltanto è in possesso del grande segreto di tutta la sua manifestazione, il segreto che la Verità è assolutamente una questione di stile; mentre la vita – la povera, probabile, tanto poco interessante vita umana – stanca di ripetere se stessa a beneficio del signor Herbert Spencer, degli storici scientifici, e dei compilatori di statistiche di genere, la seguirà docilmente, e tenterà di riprodurre, nel suo modo semplice e rozzo, qualcuna delle meraviglie di cui parla (WILDE, 2002, p. 13).

Nel dialogo Oscar Wilde mette in scena due amici, Vivien e Cyril, mentre conversano sulla dialettica tra natura e verità contrapposte ad arte e menzogna,

innescando un confronto in cui la creazione artistica viene concepita come qualcosa che non si inchina o si sottomette alla realtà, ma la inventa.

Sarà Vivien a sostenere che lo scopo legittimo dell'arte è di narrare belle cose non vere, concependo l'opera artistica come la dimostrazione di una sovranità imperniata sull'autonomia, capace di superare la mera duplicazione del reale per sondare, invece, i fertili territori delle illusioni e gli inattesi scenari proposti dalla finzione.

La consapevolezza che la realtà sia troppo complessa per essere fedelmente riprodotta e, dunque, l'approdo ad un tipo di arte possedente una vita indipendente, come rappresentazione e metafora di se stessa, – cioè la fondazione dell'Arte *iuxta propria principia*, che si tradurrà più tardi, proprio all'epoca di Oscar Wilde, nell'Estetismo come ricerca del Bello in sé e dell' *arte per l'arte*, (*l'arte* non può essere subordinata a fini morali, sociali, religiosi o didattici, perché il suo fine ultimo è in se stessa) – risale al Seicento e alla *forma* di pensiero e di estetica che lo caratterizza, che è il Barocco.

È proprio a partire da questa epoca che l'idea di poter costruire, attraverso le capacità proprie della mente e della fantasia umane, una realtà artificiale dotata di una tal forza da potersi contrapporre alla realtà *vera*, è diventata realmente importante nelle società occidentali.

La *finzione* moderna, dunque, può essere fatta risalire all'epoca barocca e alla sua scoperta della differenza tra la realtà e la sua rappresentazione e alla accettazione sociale dell'esistenza di realtà fittizie[78] (BOCCIA-ARTIERI, 2004) .

In precedenza, nella cultura sociale questa differenza non veniva pienamente percepita, mentre con il Barocco si è aperto lo spazio per un puro gioco di apparenze che non rimandano più alla realtà, ma soltanto a se stesse.

Ne sono testimonianza, per esempio, le sperimentazioni formali sviluppate in questo periodo, attraverso le prospettive distorte delle anamorfosi o i cosiddetti *trompe-l'oeil*. Ciò ha consentito all'idea di rappresentazione di affermarsi progressivamente nella società presentando il reale in modo fittizio, ma attraverso modalità talmente plausibili da poter essere preso sul serio.

[78] In seguito, alla fine del Seicento, con la nascita del romanzo borghese, assistiamo, in effetti, alla produzione evidente di una distinzione tra realtà (esterna) e finzione (interna al testo), cioè tra realtà reale nella sua quotidianità e messa in scena del reale, grazie alla produzione di un mondo parallelo separato e al contempo connesso nelle forme della narrazione (BOCCIA-ARTIERI, 2004, p. 192).

L'epoca del Barocco, (la parola *barocco* sembra rimandare al termine della lingua portoghese *barroco,* "perla irregolare", ma anche al termine della Scolastica *baroco,* "sillogismo falso"), si caratterizza come una fase storica e culturale in cui è la tecnica a prevalere sulla natura, l'artificio della cultura sulla mimesi della realtà, e "in cui la dissimulazione diventa la norma generale che regola i rapporti sociali" (FERRACUTI, 2015, p. 224).

In tale temperie spirituale la menzogna diviene uno strumento riconosciuto di mascheramento esistenziale e sociale, oltreché principio estetico e fondativo dell'arte ("del ver più bella è la menzogna" soleva affermare il maggiore poeta barocco italiano, Giovan Battista Marino).

> La falsificazione, peraltro, sembra essere un elemento costantemente presente nella società del tempo [...] È il gran teatro del mondo, come si dice in epoca barocca, secolarizzando un tema di remota origine ascetico-religiosa. Lo stesso Don Chisciotte (principalmente la seconda parte) si potrebbe definire un trattato sulla falsificazione [...] È anche la società in cui Torquato Accetto insegna come dissimulare i propri sentimenti e Baltasar Gracián consiglia, in particolare, nel suo *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) di 'mantenere in dubbio gli altri sulle proprie qualità' (FERRACUTI, 2015, p. 9).

Il Seicento, inoltre, è un'epoca di profondi sconvolgimenti in cui muta il paradigma scientifico fondato sulla concezione aristotelico-tolemaica che aveva dominato per secoli la visione del mondo occidentale: la teoria eliocentrica, elaborata da Copernico nel 1545 e suffragata dalle osservazioni di Galileo, non solo scalza la terra dal centro dell'universo, ma detronizza l'uomo dalla sua posizione privilegiata nell'economia della salvezza divina.

Essa rappresentò un'autentica rottura epistemologica che mise in crisi i sistemi di conoscenza e la percezione spazio-temporale dell'uomo occidentale fondata sul senso comune: non è più vero ciò che l'uomo vede e sperimenta con i propri sensi, cioè che il sole e gli altri pianeti girino attorno alla terra, piuttosto è vero il contrario.

La *deceptio sensuum* è un *Leitmotiv* costante di questa epoca segnata da profondo scetticismo, che giunge con Cartesio e il suo "dubbio iperbolico" persino a dubitare dell'esistenza del mondo esterno e della sua corporeità e a ritenere tutto ciò che derivi dalla conoscenza dei sensi, falso e ingannevole. L'unica verità è quella astratta e immateriale del *cogito*.

Ciò che ci circonda e, anzi, ciò che noi stessi siamo è un'illusione, forse il risultato di un sogno (Calderón de la Barca), o, forse, soltanto l'immagine riflessa in uno

specchio e il Barocco è l’epoca degli specchi e delle illusioni ottiche, delle luci e delle ombre, degli angoli di diffrazione e rifrazione degli oggetti, della moltiplicazione dei punti di osservazione e delle infinite parallassi in cui la realtà si scompone.

In un famoso saggio del 1969, il critico letterario Giovanni Getto scriveva che:

> La civiltà barocca [...] non ha una sua fede, una sua certezza. La sua unica fede è forse quella nella validità di una tecnica sempre più perfezionata. La sua unica certezza è nella coscienza dell’incertezza di tutte le cose, dell’instabilità del reale, delle ingannevoli parvenze, della relatività dei rapporti tra le cose (GETTO, 1969, p. 23).

Alla crisi delle certezze tradizionali, e al vuoto inquietante che porta con sé, la civiltà barocca risponde con la cultura della *finzione*.

L’ambivalenza del termine, come abbiamo già visto, è profonda: da un lato, nella sua radice latina *fingere* essa allude alla creatività, all’arte, al gioco fantastico, all’innovazione; dall’altro è menzogna, perdita del senso di realtà e di verità nel vivere, artifício ingannevole mirato a occultare ciò che non si vorrebbe vedere – la vanità dell’esistenza, lo scorrere inesorabile del tempo, l’incombere della morte.

Nelle tematiche dell’arte barocca emerge, pienamente consapevole di sé, la cultura della *finzione* in tutte le sue valenze e sfumature.

Fingere è l’essenza dell’agire umano: nell’amore (gioco di bugie tra gli amanti, per cui nulla è come appare), nel costume sociale (con la percezione di una realtà interamente costituita di menzogna, e con il gusto del *finto* nella moda, vana maschera contro il tempo che passa e l’invecchiamento), nelle arti (l’arte, da imitazione della natura, diventa gara aperta, in cui è la finzione a risultare vittoriosa), negli artifici della tecnologia, i cui *ordigni* entrano nell’uso quotidiano e si fanno metafora della condizione umana (la lente, l’orologio, etc.).

Non a caso l’epoca barocca, anzi il suo “*Kunstwollen”,* direbbe Eco (ECO,2003, p. 609), la poetica dell’*eccesso* che la caratterizza, le sue colte variazioni e digressioni enciclopediche, i parodossi e i giochi di parola, il travestimento retorico della realtà attraverso l’uso della metafora, “menzogna e allo stesso tempo strumento di conoscenza del mondo” (ECO, 2007, p. 127), risultano assai congeniali allo scrittore alessandrino, che fa di questa epoca, nel suo terzo romanzo *L’isola del giorno prima* (1994) una sorta di *Theatrum mundi*, di spazio scenico in cui viene rappresentato il dramma conoscitivo ed esistenziale dell’uomo moderno, costretto ad aggirarsi in un universo labirintico, rizomatico, policentrico ed eterogeneo, estremamente mutevole, proteiforme e

disorientante, senza più la possibiltà di riferirsi ad un fondamento unico, ad un *Grund* sottostante alla molteplicità dei fenomeni e alla pluralità delle interpretazioni.

Eco condivide con Omar Calabrese, autore del libro *L'età neobarocca* di cui egli scrive la prefazione, l'idea secondo cui molti importanti fenomeni culturali del nostro tempo sono caratterizzati da una "*forma*" interna specifica che può evocare il Barocco (CALABRESE, 1992).

E *L'isola del giorno prima* è un romanzo che guarda al Seicento dal Novecento e che, nello stesso tempo, potremmo dire, fa guardare il Novecento dal Seicento.

> Uno scrittore di romanzi storici ambirebbe sempre che il suo arretramento nel passato servisse anche a determinare qualcosa del presente, rendendo vera una affermazione di Borges, lo scrittore postmoderno e barocco, per il quale alla sera, talvolta, una faccia ci guarda dal fondo di uno specchio. L'arte deve essere come quello specchio che ci rivela il nostro volto. Nello specchio della cultura anche il barocco può essere una di quelle facce, attraverso le quali si può vedere meglio una parte della nostra (ECO, 2002, p.234).

Al mondo storico-reale appartengono famosi personaggi, fra i quali Richelieu, Mazzarino, Colbert i quali però, per certi loro modi di agire, sembrano appartenere più ad un mondo romanzesco che alla Storia.

Si tratta di un insieme polifonico di idee e visioni spesso contrastanti tra di loro (si vedano ad esempio le idee di gesuiti da una parte e quelle di uomini di scienza e libertini dall'altra o i contrasti tra visioni geocentriche e conoscenze post-copernicane), un insieme aperto a diverse letture e interpretazioni, il che unisce l'enciclopedia barocca all'estetica postmodernista.

Per il movente narrativo, Eco si è ispirato ad uno dei settori scientifici dell'enciclopedia seicentesca, l'intricato problema della determinazione delle longitudini, insieme all'ossessiva ricerca del cosiddetto "*punto fijo"*, che erano al centro delle ambizioni politiche di vari nazioni europee e in cui sarà fatalmente coinvolto il protagonista Roberto de la Grive.

La ricerca del *punto fijo*, ossia la misurazione delle longitudini, indispensabile per la navigazione dell'epoca, il cui segreto Roberto è stato incaricato di scoprire, non è altro che la metaforica ricerca di un punto fisso, di un centro stabile, quello stesso punto immobile dell'universo, postulato dal pendolo di Foucault, nell'omonimo romanzo di Eco, nel dimostrare la rotazione della terra.

Nello spazio chiuso e limitato della nave in cui è costretto a muoversi – spazio mentale più che reale –, nella continua oscillazione tra ricordi del passato e vicissitudini

presenti, Roberto de la Grive, confonde continuamente ciò che egli vede con ciò che vorrebbe vedere (l'isola e la nave prendono la forma del corpo di Lilia, la donna amata da Roberto) o non vorrebbe vedere (il fratello Ferrante).

Se è vero che il Barocco è l'epoca del predominio degli effetti ottici chiaroscurali e il momento in cui "lo spazio si rompe" e "l'organismo perde la sua luce intellettuale" (GETTO,1969),– la perdita della luminosità apollinea dell'arte classica e le voluttuose derive verso le penombre –, allora Roberto è personaggio del suo tempo: fotofobico, ossessionato dal fantasma di una donna immaginata e da quello di un inesistente fratello a lui somigliantissimo, Ferrante, il suo doppio malvagio[79].

Il suo è lo strano caso di un uomo che, dopo aver partecipato all'assedio di Casale ed essersi formato nel labirinto della Parigi del libertinismo, è costretto, per un inspiegabile complotto, a imbarcarsi sulla nave *Amarilli* alla volta dei Mari del Sud dove farà naufragio, trovando salvezza non sulla terraferma, come ci si attenderebbe secondo tradizione letteraria, bensì su una seconda misteriosa nave, la *Daphne*, immobile e deserta al largo delle isole *Fiji*.

L'astuta onomastica dello scrittore alessandrino si appunta, questa volta, non tanto sul nome del protagonista quanto sulle due navi, a bordo delle quali non avviene il *ritrovamento*, bensí all'opposto l'*errore* di Roberto, la sua fuga dal mondo reale, divenutogli incomprensibile, su una prima nave dal nome bucolico (*Amarilli* si chiama una pastorella cantata da Virgilio) e il suo conseguente e coerente naufragio su una nave che porta il nome della fanciulla amata da Apollo e trasformata in alloro.

Proprio questa topica pastorale era stata rinverdita nel primo Seicento dall'opera musicale dell'olandese Van Eyck, il quale era direttore del concerto di campane della cattedrale di Utrecht, ma divenne pure uno dei maggiori virtuosi di flauto dolce, avendo accettato di allietare i visitatori del tempio con la sua dolce musica, in cambio di una indennità speciale in quanto non vedente.

Fra le numerose e mirabili variazioni composte da Van Eyck ve ne erano due intitolate propio a Dafne e ad Amarilli (su tema di Caccini) e, ne *L'isola del giorno prima*, si immagina che Roberto, mentre veniva condotto ad Amsterdam per essere imbarcato sull'Amarilli battente bandiera olandese, si fosse incontrato proprio con lui.

---

[79] Il narratore lascia intendere che Ferrante fosse il fratello del protagonista che, probabilmente, il padre, gentiluomo e possidente, morto durante l'assedio delle truppe spagnole a Casale, capitale del Monferrato, aveva forse ripudiato, e magari era il frutto imbarazzante "di un fallo antico e imperdonabile" di uno dei due genitori. Ma sulla reale esistenza di Ferrante il lettore dubita fino alla fine.

Se a questo si aggiunge che a quel tempo le navi da commercio e di media stazza erano chiamate in olandese *fluyt*, cioè flauto, si capisce bene che, soprattutto la seconda nave, costituisce nel romanzo l'allegoria perfetta di un mondo tutto artificiale (letterario o musicale che sia), che è sì luogo di salvezza dai pericoli dei due volti della Realtà, Parigi e l'Oceano (ovvero la Storia e la Natura), ma al prezzo di una perenne segregazione nell'inesperienza e nella fantasticheria.

Lo schema temporale del romanzo è fatto di continue analessi e prolessi, una linea temporale non soggetta ad alcuno schema, ma sottoposta a due spinte, quella principale è l'estemporaneità dei ricordi di Roberto, che mentre si trova sulla Dafne, rimemora in ordine sparso gli accadimenti della sua vita, in associazione a quello che "non accade", ma "sente" o sogna nel suo nuovo mondo incantato; a questa modalità si aggiungono i "dispetti" del Narratore che non agisce con la presunta fedeltà di Casaubon (filologo sia pur declassato) o di Adso (copista del Verbo) e nemmeno con quella del sedicente traduttore del diario di questi, bensì rielabora, spesso con ironia e malcelato fastidio, le carte di Roberto, anticipando al lettore cose che sono contenute in lettere successive, la cui conoscenza consente di destituire di fondamento gli aneddoti raccontati nelle lettere precedenti.

È come se l'autore empirico, per il tramite del suo narratore, impedisse costantemente la sospensione dell'incredulità, trasferendo al lettore quella disposizione all'ironia e alla lettura perplessa della realtà che pare propria della retorica seicentesca, ma che torna molto utile per una analisi dei linguaggi contemporanei: si pensi all'incertezza sulla realtà dei sentimenti amorosi manifestati da Roberto nella prima lettera, rispetto ai quali il narratore dice che "non si sa mai se esprima quanto sente o quello che le regole del discorso amoroso gli prescrivevano" (ECO, 1994b, p.19), concludendo:

> D'altra parte che ne sappiamo della differenza tra passione sentita e passione espressa e quale preceda? Allora stava scrivendo per sé, non era letteratura, era davvero lì a scrivere come un adolescente che insegue un sogno impossibile rigando la pagina di pianto, non per l'assenza dell'altra già pura immagine anche quand'era presente, ma per tenerezza di sé, innamorato dell'amore... (ECO, 1994b, p. 9).

Il suo amore è fittizio, un falso dell'immaginazione, che risolve le pene della relazione nell'autocommiserazione, ovvero in un ripiegamento autoreferenziale che è

indice di un'aspirazione all'indifferenza verso la realtà, più tardi compiuta nel più fraudolento dei personaggi di Eco, il Simonini de *Il Cimitero di Praga*.

Allo stesso modo andrà interpretata la fotofobia di Roberto, che, pur in assenza di una precisa diagnosi eziologica – il narratore si dà da fare a renderci dubbiosi dinanzi alle spiegazioni del personaggio – ha una univoca valenza metaforica, accostabile a quella della cecità di Jorge da Burgos, ovvero indica una versione laica e galante del *contemptus mundi*, orientata non più alla custodia di una verità, ma di una sorta di libertà immaginativa del soggetto sconfitto ed espunto dai processi di modernizzazione: ferito alla vista, probabilmente durante la tremenda esperienza bellica o in conseguenza di una pestilenza, Roberto non può (e non vuole) esperire la realtà, prediligendo la visione.

Anche in questo romanzo viene ripreso l'artificio del manoscritto ritrovato dal narratore costituito dalle lettere numerose che Roberto indirizza idealmente alla sua amata parigina, Lilia, ma che di fatto divengono una proiezione letteraria delle sue sensazioni, una sublimazione narrativa del suo desiderio di amore e azione che non può essere esaudito.

Le lettere, insieme a pagine di diario e di romanzo scritte da Roberto, sono pervenute all'io narrante che, al termine della sua impresa di "cronista" – così si definisce – dichiara l'impossibilità di scrivere un romanzo "se non facendo palinsesto di un manoscritto ritrovato" (ECO, 1994b, p. 473).

A proposito del manoscritto, non possono mancare le allusioni, in realtà poco velate, a *I Promessi Sposi*. Infatti, quello giunto fra le mani di Eco sarebbe stato tratto "da una miscellanea di altri dilavati e graffiati autografi" (ECO, 1994b, p. 473), l'autore sarebbe ignoto e chi glielo avrebbe consegnato avrebbe detto che:

> La scrittura è aggraziata, ma come vede è sbiadita, e i fogli sono ormai una sola gora. Quanto al contenuto, per quel poco che ne ho scorso, sono esercizi di maniera. Sa come si scriveva in quel Secolo... Era gente senz'anima (ECO, 1994b, p. 473).

L'autore ha, dunque, dovuto *rifarne la dicitura*, pur se va sottolineato come il gusto per una prosa baroccheggiante, per l'"impenitente concettosità" di cui è accusato Roberto de la Grive nell'*incipit*, si faccia sentire lungo tutto il dettato.

Si rivela, comunque, l'insistenza sulla necessità di avere a disposizione un documento scritto, sia pur esso inventato, che funga da base per l'invenzione romanzesca visto che

> Se da questa storia [del ritrovamento delle carte di Roberto] volessi farne uscire un romanzo, dimostrerei ancora una volta che non si può scrivere se non facendo palinsesto di un manoscritto ritrovato – senza mai riuscire a sottrarsi all'Angoscia del'Influenza. Né sfuggirei alla puerile curiosità del lettore il quale vorrebbe poi sapere se davvero Roberto ha scritto le pagine su cui mi sono intrattenuto sin troppo (ECO, 1994b, p. 473).

La peculiarità del romanzo, e di quello storico in particolare, è così ribadita nella coesistenza e interazione tra manoscritto e *fictio*.

Dunque, la capacità dello scrittore, che diventa divulgatore e fa rivivere le Storie, è quella di assemblare i diversi aspetti creando un testo, non disdegnoso della tradizionale moltiplicazione degli intrecci[80], il quale superi il principio di Causalità che regge l'esistenza, giacché "nella vita le cose accadono perché accadono, ed è solo nel Paese dei Romanzi che sembrano accadere per qualche scopo o provvidenza" (ECO, 1994b, p. 470).

Se la provvidenza viene negata, e risulta essere semplicemente una costruzione mentale, l'idea e la pratica di un disegno preciso che metta ordine nel Caos della Storia, diviene peculiarità dello scrittore, il quale assurge a vero e proprio demiurgo in quel Paese dei Romanzi sopraccitato.

Il mondo reale è un mondo illusorio di apparenze il cui ordine, termine sul quale si gioca retoricamente, resta per noi imperscrutabile:

> Esisteva anche un ordine che Egli avesse imposto all'universo? Forse ne aveva imposti molti, sin da principio, forse era disposto a cambiarli giorno per giorno, forse esisteva un ordine segreto che presiedeva a quel mutare di ordini e prospettive, ma noi eravamo destinati a non scoprirlo mai, e a seguire piuttosto il gioco mutevole di quelle apparenze d'ordine che si riordinavano a ogni nuova esperienza (ECO, 1994b, p. 472).

Lo scrittore, dunque, cerca di sostituirsi a Dio nella sua opera di riordino di qualcosa che, però, vive esclusivamente sulla carta e, al di fuori di essa, è sottoposta a una visione del tutto relativa, aperta su una serie infinita di mondi possibili e, dunque, fuor di metafora su una quantità innumerevole di soluzioni narrative.

Dall'*incipit* al *colophon* (con il quale si riprende così una prassi del libro antico), assistiamo a continui interventi autoriali atti a problematizzare e a far partecipe il lettore della costruzione del romanzo.

La narrazione e la metanarrazione si intersecano fino a confondersi.

---

[80] "Se le carte (peraltro frammentarie, da cui ho tratto un racconto o una serie di racconti che si intersecano o si schidionano) sono arrivate fino a noi è perché la Daphne non è bruciata del tutto" (ECO, 1994b, p.466).

Contemporaneamente la riflessione sul testo narrativo diventa riflessione sulla Storia e sulla sua ricostituzione storiografica sottoposta all'interpretazione delle fonti, dunque, al dubbio e alla ricostruzione delle ipotesi.

La stratigrafia del romanzo si complica, inoltre, oltremisura nell'organizzare la diegesi su un triplice livello, perché al romanzo che stiamo leggendo si sovrappone la narrazione romanzata del Narratore, che trova tra le carte di Roberto un abbozzo di Romanzo che il protagonista aveva intenzione di scrivere su Ferrante e il suo infelice amore per Lilia.

Se la letteratura, a voler seguire la genealogia di Wilde, nasce come menzogna, è normale allora che ci sia un ritorno, *una mise en abime,* per cui la menzogna viene ad essere letteratura: all'arte non basta soltanto essere una bugia che ci permette di dire la verità, vuole essere la bugia che ci parla di una bugia.

Ed ecco che, allora, la letteratura mette in scena se stessa, si rappresenta al quadrato nei suoi meccanismi di costruzione finzionale, nella sua capacità demiurgica di costruire "mondi possibili" in cui possano valere le leggi di un mondo artificiale, diverso e surrogatorio, se non compensatorio, rispetto al mondo *reale*.

> Così dolorando, ma sovvenendosi di quella infinità dei mondi su cui aveva discusso nei giorni avanti, Roberto ebbe una Idea [...] pensò cioè che avrebbe potuto costruire una storia, di cui lui certamente non era protagonista, dato che non si svolgeva in questo mondo, ma in una Paese dei Romanzi, e queste vicende si sarebbero svolte parallele a quelle del mondo in cui lui era, senza che le due serie di avventure potessero mai incontrarsi e sovrapporsi (ECO, 1994b, p. 340-341).

Raccontare storie inventate, piegando la realtà all'immaginazione, ci permette di scivolare dolcemente in un'altra dimensione, in un mondo che governiamo, che dà adito a tutti i nostri sogni più segreti, che ci permette di vivere più vite in una sola e di partecipare alle vite degli altri senza rinunciare alla nostra**,** e, come nel caso di Roberto, di vivere l'amore senza soccomberne.

> Cosa ne guadagnava Roberto? Molto. Decidendo di inventare la storia di un altro mondo, che esisteva solo nel suo pensiero, di quel mondo diventava padrone, potendo far sí che le cose che vi accadevano non andassero al di là della sua capacità di sopportazione. D'altro canto, diventando lettore del romanzo di cui era autore, poteva partecipare ai crepacuori dei personaggi: non accade a lettori di romanzi che possano senza gelosia amare Tisbe, usando Piramo come loro vicario, e patire per Astrea attraverso Celadone? (ECO, 1994b, p. 341).

La letteratura, pur essendo una rappresentazione fallace della vita, ce la semplifica, e, tuttavia, ci aiuta a capirla meglio, a orientarci in quel labirinto in cui nasciamo, viviamo e moriamo.

Il territorio poetico, afferma il filosofo Bodei (2001), è una "atopia", un luogo inclassificabile che non appartiene né all'ambito della realtà, né a quello dell'utopia (il non-luogo che non esiste per definizione).

Proprio perché abbandoniamo il *centro* delle nostre occupazioni e preoccupazioni quotidiane (la cosiddetta vita *vera*) e ci spostiamo verso la periferia (la vita inventata o vissuta attraverso la poesia o il romanzo) finiremo, proprio lí, per trovare un maggior spessore di senso (BODEI, 2001).

La letteratura ci fornisce un mondo artificiale e inventato, ma circoscritto, stabile e con leggi sue proprie che valgono da sempre, e questo ci fa sentire a nostro agio di fronte ad una *realtà* "più vasta e complessa del bosco di Cappuccetto Rosso, di cui non solo non abbiamo individuato tutti i sentieri, ma neppure riusciamo ad esprimere il disegno globale" (ECO, 1994a, p.23).

Essa, insomma, ci offre una sorta di risarcimento per la nostra pochezza metafisica e grazie a essa riusciamo a decifrare, per lo meno parzialmente, qual geroglifico è l'esistenza per la maggior parte degli esseri umani.

Ancora una volta Eco ci insinua il dubbio che la letteratura ci dica qualcosa di più su noi stessi e sul mondo di quanto faccia la Storia, dalla quale spesso, come Roberto, ci ritraiamo inorriditi.

> Ma c´è qualcosa di più incerto delle *Historie* che noi leggiamo, dove se due autori ci raccontano della stessa battaglia, tali sono le incongruità che se ne rilevano, che quasi pensiamo si tratti di due battaglie diverse? E c'è invece qualcosa di più certo del Romanzo dove alla fine ogni enigma trova la sua spiegazione secondo le leggi del Verisimile? [...] Spiegare le mie sventure in forma di Romanzo, significa assicurarmi che di quel guazzabuglio esiste almeno un modo di dipanare l'intrigo, e quindi non sono vittima di un incubo. Idea, questa, insidiosamente antitetica alla prima, poiché in tal modo quella storia romanzesca avrebbe dovuto sovrapporsi alla sua storia vera(ECO,1994b, p.341).

Certo, il narratore (*alias* Eco), ci avverte del rischio di avventurarsi nel Paese dei Romanzi, del rischio, cioè, di perdersi in un gioco autoreferenziale, in cui i libri rimandano soltanto ad altri libri, *ad infinitum*, e del pericolo che chi entri in tale labirinto non possa più uscirne.

> D’altra parte che, malgrado le loro virtù, i Romanzi abbiano i loro difetti, Roberto avrebbe dovuto saperlo. Come la medicina insegna anche i veleni, la metafisica turba con inopportune sottigliezze i dogmi della religione, l’etica raccomanda la magnificenza (che non giova a tutti), l’astrologia patrocina la superstizione, l’ottica inganna, la musica fomenta gli amori, la geometria incoraggia l’ingiusto dominio, la matematica l’avarizia – così l’Arte del Romanzo, pur avvertendoci che ci provvede finzioni, apre una porta nel Palazzo dell’Assurdità, oltrepassata per leggerezza la quale, essa si richiude alle nostre spalle (ECO,1994b, p.342-343).

Eco ci pone, però, un’ ulteriore questione.

L’anti-*Bildung* di Roberto si conclude così come era iniziata, con il protagonista di nuovo in acqua in cerca di un approdo, come se nulla fosse accaduto, almeno nulla di rilevante per la Storia: un deliquio finale nel “gran mare dell’essere” (spinoziano), un ritorno all’elemento acquatico, che in maniera abbastanza scoperta (se non stereotipata in alcuni tratti) simboleggia una regressione nel ventre materno.

Tutto in Roberto è rinuncia, l’unica cosa che veramente conta è la scrittura delle sue carte con la quale egli si fa romanziere di se stesso, inventa la sua vita e la trasforma in finzione. Roberto rinuncia al mondo per abitare permanentemente in quello dell’illusione romanzesca.

E questo è il punto: il suo rifugio nel mondo letterario non appare come una vigliacca rinuncia alla Storia, a compromettersi con essa, a confrontarsi con la carne e il sangue degli uomini veri che ne hanno preso parte attiva?

Di qui il passo dal Seicento barocco alla Postmodernità contemporanea è breve. Sempre più frequenti sono state, infatti, negli ultimi anni, le critiche e le condanne nei confronti del carattere eccessivamente narcisistico e autoreferenziale della letteratura postmoderna, identificata con il disimpegno, l’approccio ludico, la perdita di contatto con la realtà o, addirittura, la sua negazione.

Si parla sempre più insistentemente di un ritorno al realismo e Donnarumma ha parlato di ipermodernità, intendendo con questa nuova categoria una propensione alla *faction* più che alla *fiction*, al superamento della postmodernità con un racconto che spazia tra testimonianza e documentario, tra racconto di sé e reportage, forme e generi che attingerebbero alla *realtà dei fatti.*

La finzione sarebbe allora, per i sostenitori di una letteratura *realista*, un tipo di falsità che equipara l’immaginato al falso e, insomma, nega alla finzione uno spazio terzo, alternativo tanto al vero che al falso.

Ma non fu proprio la ricerca di quella verità dei fatti che portò il Manzoni a prediligere la Storia e a disfarsi della letteratura dopo *I promessi sposi*, annientando quella fiducia nell'immaginazione che è necessaria a scrivere romanzi o poesie?

E veramente la *finzione* ha fatto il suo tempo, o non resta piuttosto vero il contrario, e cioè, come diceva Nietzsche, noi abbiamo l'arte proprio per non morire a causa della verità?

V.2 Baudolino: quando la menzogna diventa Storia

Anche *Baudolino* (2000) si basa sull'intreccio di *fiction*, Storia e menzogna. Ancora una volta, come nei precedenti romanzi, la Storia si mescola con un *plot* che sembra declinarsi in romanzo giallo, anche se in questo romanzo, il tema del viaggio fantastico in terre inesplorate alla maniera di Marco Polo sembra prevalere sull'indagine poliziesca.

Certo una misteriosa morte occupa il centro del romanzo, ma la sua investigazione è dimenticata per un bel po' di pagine, ed è spiegata soltanto alla fine del romanzo come un semplice incidente.

Anche qui, come ne *Il nome della rosa,* la cornice storica è data dall'epoca medievale, "ma mentre l'Età di mezzo del *Nome della rosa* è di stampo monastico, quella di Baudolino è laica e sporcacciona. Anche Federico Barbarossa è visto più in mutande che con l'armatura" (BARBOLINI, 2000).

Il romanzo narra la vita e le avventure di Baudolino, l'*eroe* della storia, nato tra il 1137 e il 1138 in una famiglia di umili origini in Alessandria[81].

Come risultato della sua furbizia e della sua abilità nell'assimilare le lingue straniere e, in seguito ad un incontro fortuito, Baudolino è adottato come figlio e consigliere da Federico Hohenstaufen, meglio noto come Barbarossa, Imperatore del Sacro Romano Impero dal 1155 al 1190.

Per la prima volta nell'opera di Eco, il personaggio Baudolino è un eponimo, che presta il proprio nome allo stesso romanzo e, sempre per la prima volta, il narratore non interviene nella struttura della storia e il racconto è in terza persona.

Sarà utile riflettere sul fatto che il quarto romanzo di Eco, piuttosto che costituire una svolta nelle modalità narratologiche dello scrittore alessandrino, offre un'acuta variazione sul tema, facendo trasparire nel titolo una preoccupazione concettuale tutt'altro che trascurabile.

Anche questo lavoro, infatti, propone uno sdoppiamento fra un protagonista alle prese con una realtà inconoscibile e un narratore/filologo che raccoglie la sua storia e cerca di introdurre un principio di ordine conoscitivo: se l'autobiografia di Adso viene

[81] Alessandria è anche la città di origine di Eco e *Baudolino* è, senz'altro, anche un omaggio alla sua amata città natale, al suo santo protettore, San Baudolino, e ai suoi antenati, nei quali egli riconosce "qualità e tratti, vizi e virtù, che sono comuni tra la gente di quella regione ancora oggi" e con i quali egli si identifica: un certo acume, curiosità, e una postura un po' *blasé*.

ritrovata da un narratore/filologo nel 1968 e da lui *tradotta* e i frammenti sparsi della coscienza di Belbo vengono custoditi e interpretati da Casaubon e, infine, le lettere memoriali di Roberto sono pervenute nelle mani di un esegeta dei nostri giorni che se ne fa narratore, anche la storia di Baudolino viene raccolta da un filologo, lo storiografo Niceta Coniate, che ascolta la sua testimonianza e dal quale ci si aspetta l'accertamento e l'elevazione allo *status* del racconto.

Ma il punto è propio qui: Baudolino è un bugiardo confesso, il che rende paradossale il suo linguaggio e impossibile l'accertamento.

Come fidarsi delle storie di colui che ci si presenta come un mentitore?

Questi, infatti, costruisce un mondo di verità totalmente autoreferenziali e autofatiche che non consentono alcuna verifica esterna. Mentre un supposto principio di verità consente sempre la contestazione e l'invocazione di un processo di verifica o falsifica (secondo il paradigma popperiano), il paradosso del mentitore (il paradosso di Eumenide il Cretese, che abbiamo citato nel capitolo III) produce un cortocircuito di senso che non consente in nessun caso la verificabilità.

Per questo Niceta chiude la lunga conversazione con Baudolino rinunciando alla investitura di *auctor* della sua storia, poiché essa sarebbe soltanto una costruzione falsa, romanzesca, proprio come l'autobiografia di Roberto de la Grive.

Con fine umorismo Eco deve immaginare un narratore *invisibile* collocato ai nostri giorni – colui che alfine può raccontare questa storia in terza persona –, che accetti di essere un filologo meno scrupoloso dello storiografo medievale e che, per puro gusto della narrazione (proprio come il narratore di secondo grado de *Il nome della rosa*), ci chieda di fantasticare sulle avventure di Baudolino.

Questo titolo, allora, non è meno filosofico dei precedenti, in quanto proprio monumentalizzando il falsario, induce a riflettere sull'angoscia conoscitiva di Niceta, sulla sua costrizione in un ruolo decisamente minore e, dunque, "sulla messa in mora della stessa *realtà*, la sua recessione per effetto di narrazioni, cioè comunicazioni, virtuali"(PEGORARI, 2014, p. 160) .

Stralunato anticipatore del falsario de *Il Cimitero di Praga*, Baudolino ispira però una incontestabile simpatia, poiché è privo di quel cinismo e di quell'egoismo che caratterizzeranno Simonini.

Pur essendo del tutto consapevole del castello di menzogne che via via è venuto costruendo nel corso della sua lunga vita, Baudolino appare sempre giustificato da una

sorta di involontarietà che ne fa un innocente, anche quando la conseguenza delle proprie azioni è distruttiva o violenta.

Ma proprio l'indulgenza ispirata da Baudolino deve suggerire al lettore la riflessione più amara:

> siamo infatti di fronte alla nuova metafora della irresponsabilità di ogni sistema di virtualizzazione e di evasione della realtà, che tende ad alleggerire la percezione del rapporto tra cause ed effetti, a recidere i legami logici e storici fra gli eventi e a immaginare che all'interno di un universo complesso e sfuggente di tipo rizomatico (com'è quello della globalizzazione e della rete) sia possibile costruirsi un microcosmo di sopravvivenza governato da una sorta di pareggio in bilancio fra le aspirazioni e le condizioni materiali (PEGORARI, 2014, p. 162).

Il romanzo inizia con un stralcio tratto dalla *Chronica Baudolini*, che Baudolino suppostamente ha scritto nel 1155, su un palinsesto, nella lingua della *Frasketa*, il suo luogo di origine.

In questo divertente *pastiche*, abbozzato su una pergamena rubata del *De duabus civitatibus Historia* del vescovo Ottone di Frisinga, vi possiamo intravedere, – secondo una modalità citazionistica a cui Eco ci ha abituato negli altri suoi romanzi –, riferimenti ad alcune delle più importanti testimonianze dell'uso scritto dell'italiano, come l'*Iscrizione di San Clemente*, l'*Indovinello veronese* e il *Placito capuano*, considerato il primo testo scritto in lingua italiana.

Dal momento che Baudolino sta usando un idioma normalmente non usato in forma scritta, la pronuncia delle parole varia e le espressioni sono tratte dal linguaggio orale, una mistura di dialetto piemontese e latino che intende rispecchiare il modo di pensare del protagonista, che è semplice ma non ingenuo, rozzo ma furbo.

> Raconto questa Chronica se no non si capise come è andata quella sera ke c'era un nebione ke si taliava col cultello et dire ke era già aprile ma da noi fa nebbia anca d'agosto et se uno non è di quelle parti si capise bene ke si perde tra la Burmia e la Frasketa specie se non ce un sancto ke lo tira per il morso ed ecco ke io andavo a casa ke mi vedo di nanzi un barone su un kavallo tuto di ferro (ECO, 2000, p.9) .

Chi ha scritto questo testo è il giovane Baudolino (non ancora educato nello *studium* di Parigi) che narra il famoso incontro con Federico Barbarossa, che si era perso nella nebbia della *Frasketa*, nei pressi di Alessandria.

Tra le righe del palinsesto, possiamo leggere in latino frammenti della *Storia* di Ottone che Baudolino non è riuscito a cancellare: la *Chronica Baudolini*, che ha per

protagonista un anti-eroe contadino, è il rovesciamento parodico e *carnevalesco* della *Chronica Frederici*, che il vescovo Ottone sta scrivendo, versione storica ufficiale sulla figura e le imprese di Federico Barbarossa, le cui *gesta eroiche* sono celebrate in tutta la prima parte del romanzo in una sorta di epopea in prosa.

Già da queste prime pagine Eco anticipa il carattere duale che caratterizza il romanzo.

Un carattere bipartito visibile, anzitutto, nella struttura di un testo che si presenta diviso in due parti narrativamente molto diverse tra loro, separate dall'evento della morte dell'Imperatore; ma anche nell'ingegnosa alternanza tra un registro popolare-farsesco che caratterizza le grottesche vicende della città di Alessandria (la fondazione, l'assedio, la liberazione, il cambio del nome), la *ruspante* famiglia d'origine del protagonista (mirabilmente divisa tra miseria e saggezza), lo sfortunato matrimonio di Baudolino e Colandrina (con lo struggente episodio del figlio nato morto: «bugia della natura») e, di contro, un registro filosofico-sapienziale che modula le intricate dispute dei compagni di Baudolino (prima fra tutte l'irresistibile disquisizione sull'esistenza o meno del vuoto tra il Boidi e Borone), le spiegazioni dei prodigiosi marchingegni nel castello di Ardzrouni (dove si compie il misterioso delitto di Federico), ma soprattutto il confronto tra le innumerevoli eresie delle diverse *razze* di Pndapetzim (compresa, naturalmente, l'affascinante digressione sulla natura di Dio e sul ruolo delle ipazie).

Nel secondo capitolo, più di cinquanta anni sono passati (è mercoledì 14 aprile 1204) e ci troviamo a Costantinopoli. I fuochi dei crociati stanno bruciando la città rasa al suolo. Baudolino ha quasi 67 anni. Scopriamo che insieme a lui c'è il suo amico Niceta di Coniate, oratore, cancelliere e supremo giudice dell'Impero Bizantino, che sta leggendo ciò che resta della *Chronica Baudolini*.

Baudolino sta narrando a Niceta le sue meravigliose avventure, con la speranza che un giorno Niceta le metterà per iscritto e che la storia della sua vita sarà tramandata alle generazioni future, come è accaduto con Marco Polo e Rustichello.

Ci viene subito detto che Baudolino guarda i suoi interlocutori "di sottecchi" – con uno sguardo sospettoso –, come se il narratore (siamo passati, con il secondo capitolo, alla narrazione in terza persona) ci avvertisse di non prenderlo troppo sul serio.

Man mano che il racconto procede ci rendiamo conto che il protagonista è un rinomato bugiardo e che le sue versioni dei fatti ci lasciano alquanto dubbiosi sulla loro veridicità.

Baudolino, nonostante le sue buone intenzioni, circonda gli eventi storici di credibili e incredibili menzogne.

In effetti, come Eco ha affermato in una intervista a *Panorama* (2000), il nostro *eroe* falsifica metà della Biblioteca d'occidente, cominciando con la *De duabus civitatibus Historia*, che egli raschia allo scopo di scrivere la sua *Chronica*:

> In Baudolino, la Storia con la esse maiuscola si rivela una specie di menzogna collettiva, alla quale tutti contribuiscono. Nel libro si scopre che Baudolino praticamente ha falsificato mezza biblioteca d'Occidente, è lui il vero autore dell'epistolario fra Abelardo ed Eloisa, ma anche della Biblioteca di san Vittore di François Rabelais. E il mondo si adegua. Anzi, cospira e collabora con lui alla finzione universale. Baudolino non pratica solo la *fiction* romanzesca, agisce anche su quell'illusione collettiva che produce la Storia (BARBOLINI, 2000).

Nel suo saggio *Sulla forza del falso*, Eco, come abbiamo visto, discute di come certi falsi storici hanno avuto successo nel forgiare la storia umana e ha asserito il potere del falso.

Il romanzo *Baudolino* si presenta come una collezione di tali falsi, un esempio di come le menzogne siano state usate nel corso della Storia per motivi politici e ideologici e di come servano di prezioso ammonimento per vigilare sulla fallibilità della conoscenza umana.

Come scrive Eco:

> Riconoscere che la nostra Storia è stata mossa da molti racconti che ora riconosciamo come falsi, deve renderci attenti, capaci di rimettere continuamente in questione gli stessi racconti che ora teniamo per veri, poiché il criterio della saggezza della comunità si fonda sulla vigilanza continua nei confronti della fallibilità del nostro sapere (ECO, 2002, p, 304).

Baudolino affabula e inventa ma, quasi per miracolo, tutto quello che immagina produce Storia; senza di lui i fatti storici avrebbero probabilmente seguito un corso diverso: ecco, dunque, una serie di famosi *falsi*, frutto della sua sfrenata fantasia, fra i quali le sagome dei Re Magi, che Baudolino fa trasportare da Milano ad Aquisgrana, la testa di Giovanni Battista, il "Gradale" o Graal, che altro non è che una vecchia scodella di legno che Baudolino prende dalla casa di suo padre e regala a Barbarossa.

Il possesso del "Gradale", infatti, sarebbe la prova della dignità sacra dell'imperatore e potrebbe aiutarlo nella sua lotta contro il Papa.

La sua natura di narratore inattendibile appare evidente sin dalle prime pagine, dove nel già citato stralcio della sua cronaca giovanile, egli, appena ragazzino, è intento

a persuadere l'imperatore Federico Barbarossa di una falsa profezia a lui resa direttamente da san Baudolino, relativa alla sicura conquista della città di Terdona, cinta allora da assedio da parte delle truppe del sovrano svevo.

L'innocente menzogna di Baudolino, la prima di una lunga carriera di bugiardo patentato, ha però la caratteristica della profezia che si autoadempie, perché in effetti l'imperatore, rincuorato dalla certezza della vittoria, riesce effettivamente a conseguire quella pur effimera vittoria sui Comuni dell'Italia settentrionale.

Da questo episodio Baudolino trae l'insegnamento che non solo i fatti, ma anche la narrazione dei fatti è un evento storico in sé, capace di produrre una catena di conseguenze non meno concrete e reali degli altri eventi che attraversano la Storia.

La menzogna diviene così il motore della storia, minima del protagonista, e della Storia *tout court*. Difatti sarà una menzogna di Baudolino a portare l'Imperatore ad una effimera vittoria sui comuni della lega lombarda, a determinare la legittimazione dell'Impero da parte dei giuristi bolognesi e la canonizzazione di Carlo Magno, o ancora a spingere Federico ad intraprendere la Terza Crociata.

E la menzogna diventa quasi metafisica quando Baudolino diventa padre di un morticino-mostriciattolo, interpretando così l'evento: "mio figlio era una menzogna della natura [...] ero bugiardo e avevo vissuto da bugiardo, a tal punto che anche il mio seme aveva prodotto una bugia" (ECO, 2000, p. 180).

Nella seconda parte del romanzo la menzogna assume i conturbanti tratti del *mostro*, nel senso latino di *monstrum* (prodigio, fatto o fenomeno portentoso, eccezionale, in senso sia positivo sia negativo, e riferito anche a persona che riveli qualità, buone o cattive, oltrepassanti i limiti della normalità); un concetto destabilizzante per la semiotica, che mette in gioco le nozioni di vero e falso, non soltanto per le strane creature immaginarie che i viaggiatori incontreranno durante l'avventura per raggiungere il regno del prete Gianni, ma perché lo stesso Baudolino deve fare i conti con la sua stessa mostruosità.

Baudolino, infatti, non è soltanto un bugiardo, ma anche un poliglotta e i poliglotti sono considerati mostri nel Medioevo, perché, secondo le credenze dell'epoca, essi negherebbero la distinzione raggiunta dopo la caduta della Torre di Babele.

Si credeva, infatti, che i poliglotti adescassero gli esseri umani con le sonorità accattivanti delle loro molteplici lingue e, in seguito, li mangiassero (FARRONATO, 2003).

Sebbene Baudolino non sia un cannibale, il seduttivo potere del suo linguaggio mendace causa la rovina di alcuni dei suoi nemici e amici, inclusa la morte del suo amato Federico.

Inoltre, Baudolino, giunto nel regno di *Pndapetzim,* si innamorerà di un'ipazia, discendente della storica figura di Ipazia, filosofa e matematica vissuta nel IV secolo.

Nel romanzo di Eco le ipazie sono esseri fantastici, metà donne e metà capre, che avevano il dovere della verità e della conoscenza.

Dunque, Baudolino, re della menzogna si innamora della creatura emblema della saggezza e della *verità*: la bellissima fanciulla, spogliatasi, mostra, però, l'*inganno* di un corpo animale.

Con questa immagine epifanica, dai risvolti simbolici e iniziatici (FORCHETTI, 2005, p. 250), Eco sembra suggerirci come la menzogna e la verità rappresentino i due lati della stessa *facies* del mondo: mentire significa abitare la distanza che intercorre tra *apparenza* e *verità*, e quindi uscire dall'ingenuità di quanti credono che le cose sono ciò che appaiono.

Se la verità, per dirla in termini nietzscheani, è una maschera che indossiamo per celare l'inganno che noi stessi abbiamo costruito, la menzogna, dunque, paradossalmente è una forma di smascheramento, di disillusione, che ci fa vedere le cose come stanno.

Chi mente, mente con la consapevolezza del mentire. "E dunque il mentitore è a un grado più alto di veridicità, perché disabita l' ingenuità per abitare la complessità dei due livelli: la realtà e la sua maschera" (GALIMBERTI, 2001, p. 23).

Baudolino rappresenta questo paradosso della menzogna.

Come lo stesso Eco ha sottolineato (LILLI, 2000), Baudolino è un *trickster*, figura tratta dalle mitologie africane ed americane.

Il *trickster*, maestro nella menzogna, irriverente e indisponente, è, tuttavia, una creatura di natura divina che regala all'uomo l'opportunità di penetrare le contraddizioni di cui lui stesso è spesso prima causa, che può essere accostato anche al *fool*, il giullare che si può permettere di prendere il ruolo che nella tragedia antica era del coro e del veggente, ossia commentare e narrare i fatti senza reticenza.

Essendo il testimone che riferisce allo storico la propria esperienza (vera, presunta o immaginaria), Baudolino mente, consapevole che quanto più sono inverosimili le sue menzogne, tanto più si realizzano in eventi storici, attraverso un

sottilissimo intreccio di fantasia e di realtà che non lascia più intendere i confini dei diversi piani del discorso, come mai intimamente confusi e misteriosamente irrisolti.

Si prenda la principale delle sue falsificazioni, la lettera del Prete Gianni, un falso apocrifo in cui si parla di un misterioso re-sacerdote, il presbitero Giovanni o Gianni, che avrebbe scritto ai sovrani europei per offrire loro il proprio aiuto nella lotta contro gli *Infedeli* (si veda il capitolo III).

Le diverse versioni ricopiate di tale apocrifo "avevano avuto un ruolo decisivo nell'apertura dell'Occidente verso l'Oriente" (ECO, 2002, p. 323).

Baudolino, personaggio inventato dalla fantasia di Eco, crea nella *fiction* la *primissima* versione della lettera del Prete Gianni, un *falso* che, però, è storicamente esistito e circolato nel XII secolo.

Ad intensificare il campo sfumato che divide la Storia dalla *fiction* è, nel romanzo, il ruolo dello storico (NISHEVITA, 2014, p.46).

Ad assumere temporaneamente il ruolo dello storico è, infatti, Baudolino l'autodidatta che inventa storie, affabulatore e bugiardo che narra le proprie esperienze come *veri* accadimenti.

La versione dei *fatti* secondo Baudolino è narrata a Niceta, uno storico di professione, che dichiara nel romanzo di essere, essenzialmente, "un inventore di storie" (ECO, 2000, p. 56): la giustapposizione delle narrative dell'inventore di storie/storico, e dello storico/inventore di storie introduce un elemento di confusione tra Storia e *fiction*, che si complica ulteriormente quando Baudolino afferma che chi gli ha chiesto di inventare la lettera del Presbitero Giovanni è stato Ottone, il vescovo di Frisinga, che come Niceta, è un personaggio *reale* verificabile storicamente.

Come si vede, il gioco ambiguo dei narratori produce un racconto improbabile, incerto e depistante; il dialogo tra Baudolino e Niceta costruisce nel romanzo una cornice con funzione di metalivello in cui viene drammatizzata l'attività dello storico.

L'esito appare, ancora una volta, la negazione, sul piano prima di tutto teorico, della possibilità di attingere una verità sul passato che abbia la consistenza e la certezza del *brutum factum*, stante l'impossibilità di eliminare l'elemento di soggettività introdotto dal punto di osservazione, qualunque sia la metodologia di indagine storica impiegata per la disamina del passato.

Inoltre, analogamente a quanto accade ne *Il cimitero di Praga*, anche in Baudolino si osserva il fenomeno paradossale di una storiografia palesemente falsa o

totalmente inventata che finisce per incidere sulla Storia, modificando la realtà e producendo fatti che altrimenti non avrebbero mai visto la luce.

Il fatto, tuttavia, che sia Baudolino *in primis* a riconoscere la sua incapacità di distinguere tra fantasticheria e realtà, e la propria tendenza a mescolarle in continuazione, induce il lettore a prendere le distanze dalla sua ricostruzione, allo stesso tempo memoriale e pseudostorica, in quanto vi è impossibile discernere ciò che è realmente avvenuto da ciò che è pura invenzione.

Va peraltro sottolineato come questa continua mescolanza di realtà e fantasia, di dato storico ed elementi tratti dall'immaginario collettivo, che viene percepita come inaccettabile per un qualunque lettore contemporaneo, risponda in pieno al criterio di verosimiglianza di un'epoca come il Medioevo, in cui la conoscenza era concepita come processo di riconoscimento di verità già date: un altro modo di erodere dalle fondamenta, rappresentate dall'attendibilità del documento, l'intera cattedrale della conoscenza storica.

D'altro canto, non solo Baudolino, ma anche altri personaggi dediti alla ricerca storica manifestano la sua stessa inaffidabilità. Ottone di Frisinga, al quale all'inizio del romanzo Baudolino ha sottratto diversi fogli di pergamena per grattarli e riempirli con le sue storie, riscrive la prima parte della sua *Chronica* in modo completamente diverso dalla prima stesura, perché ha maturato una differente concezione della Storia.

Avuto infatti da Federico l'incarico di celebrare le sue imprese, egli si rende conto che non sarebbe possibile farlo all'interno di un'opera fondata su una visione della Storia come rovina e decadenza.

Approfittando, dunque, della scomparsa di quei fogli, narra una storia radicalmente diversa, cosa che spinge Baudolino all'ironica conclusione che, se egli non avesse operato quel furto, la Storia universale, e non solo quella di Federico, sarebbe risultata differente.

Più tardi è lo stesso Niceta a riflettere sul significato da attribuire al racconto di Baudolino e sull'opportunità di inserire eventualmente quella storia nel regesto dei giorni di assedio e di saccheggio appena vissuti da Bisanzio; su consiglio del saggio Pafnuzio decide di cancellare la figura di Baudolino dalla storia, sebbene sia stato proprio lui a salvarlo dalle mani dei crociati, sostituendola con alcuni non meglio precisati individui veneziani.

Quando egli si rammarica per la perdita di una così bella storia, Pafnuzio lo conforta con queste parole: "Non crederti l'unico autore di storie a questo mondo. Prima o poi qualcuno, più bugiardo di Baudolino, la racconterà" (ECO, 2000, p. 426) – riflessione ironica sulla natura più profonda dell'operazione letteraria condotta da Eco.

L'alterazione della Storia, non casuale ma programmaticamente perseguita, non potrebbe essere più scoperta: le fonti storiche ne risultano deprivate di autorità, e finiscono per apparire fragili fondamenta di verità storiche altrettanto illusorie.

Nel momento stesso in cui la storiografia viene depotenziata, essa appare però come strumento insostituibile per l'attribuzione di un senso a ciò che è stato: ciò è ancora una volta rappresentato dalla cornice metastorica, nella quale Baudolino riflette sul proprio passato, scoprendo in esso chiavi di lettura insospettate, che lo spingono a riprendere il viaggio verso il Regno del Prete Gianni, nel tentativo di ritrovare la creatura di cui è innamorato, la satira Ipazia.

Se il racconto del passato non può essere neutrale e perfettamente aderente al nudo fatto, è però altrettanto vero che non esiste storia indipendentemente dalla sua narrazione, e che il senso della Storia dipende strettamente dal fatto che essa sia o non sia narrata, oltre che dal modo in cui viene narrata.

In conclusione, anche in questo romanzo, dunque, mi pare si possa ravvisare una tensione problematica intorno al conflitto tra realtà e menzogna, con l'aggiunta di un passaggio logico fondamentale: il picaro di Eco è *sincero*, pur essendo un mentitore, cioè racconta le sue false verità col candore di chi non vuole ingannare, ma persuadere che anche quelle avventure sono possibili, perché poi non c'è tanta differenza tra bugia e realtà, se è vero che le falsificazioni – come quella di cui lui stesso Eco immagina sia stato autore, la stesura delle presunte lettere del Prete Gianni, – hanno poi delle conseguenze reali, se muovono gli eserciti crociati o modificano la volontà dell'Imperatore Barbarossa.

È l'esito postmoderno del paradosso del mentitore, in quanto verità e falsità della proposizione possono conciliarsi all'interno di una condizione che non le ponga più in conflitto, ma anzi le armonizzi in una continua *coincidentia oppositorum*: la condizione è quella del racconto, non già quella del romanzo che stiamo leggendo, che è dichiaratamente operazione fantastica che postula il ritorno alla incredulità al termine della lettura, ma l'affabulazione ininterrotta del mentitore, la sua testimonianza né falsa né autentica che postula la sua legittimità nell'atto stesso del suo comunicarsi e stendersi come un rizoma o una rete di connessioni possibili.

V.3 Oblio, memoria e Storia ne *La misteriosa fiamma della regina Loana*

A causa di un incidente il protagonista de *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Giambattista Bodoni, detto Yambo dai suoi amici, che fa il libraio antiquario a Milano, ha perso la sua memoria episodica o autobiografica, conservando invece quella semantica o pubblica.

Nei giorni della convalescenza, Yambo soffre di un accesso di memoria semantica, che lo conduce a sovrapporre o confondere i brani citati o a elencarli in cortocircuiti di non senso. "L'enciclopedia mi cadeva addosso a fogli sparsi" (ECO, 2004, p. 6).

> Ernesto Sabato e la donzelletta vien dalla campagna, Abramo generò Isacco Isacco generò Giacobbe Gaicobbe generò Giuda e Rocco i suoi fratelli, il campanile batte la mezzanotte santa e fu allora che vidi il pendolo, sul ramo del lago di Como dormono gli uccelli dalle lunghe ali [...] qui si fa l'Italia o si uccide un uomo morto, tu *quoque alea*, soldato che scappa arrestati sei bello, fratelli d'Italia ancora uno sforzo [...] (ECO, 2004, p.9).

Le citazioni frammentarie, attinte principalmente all'enciclopedia letteraria del protagonista, che affiorano alla memoria, non riescono ad organizzarsi nella mente di Yambo in modo da comporre una storia coerente su se stesso e sul mondo che lo circonda.

"Una memoria di carta", una memoria che viaggia attraverso una enciclopedia che, invece di dati fattuali, registra pagine stampate, ossia giornali, riviste, libri per ragazzi, fumetti, immagini pubblicitarie, etc., e che non trova nessun approdo né esistenziale né (auto)biografico e storico.

La narrazione de *La misteriosa fiamma*, perciò, si snoda seguendo il percorso di riattivazione memoriale del protagonista, il quale decide di tentare il recupero di se stesso, della propria identità, e, attraverso essa, dell'identità di una intera generazione vissuta tra gli anni '20 e '40, negli anni del fascismo, tra censure pubbliche e rimozioni private.

Il romanzo, benché illustrato a colori, è dominato dalla nebbia. Nella nebbia si risveglia Yambo ("mi ero risvegliato da un lungo sonno, e però ero ancora sospeso in un grigio lattiginoso") e la nebbia affiora costantemente nelle confuse citazioni letterarie del protagonista:

> Il cielo è di cenere. Nebbia su per il fiume, nebbia giù per il fiume, nebbia che morde le mani della piccola fiammiferaia. I passanti dai ponti dell'Isola

> dei Cani guardano un infimo cielo di nebbia, avvolti essi stessi nella nebbia come in una mongolfiera sospesa sotto la nebbia bruna, ch'io non credea che morte tanta n'avesse disfatta. Odore di stazione e di fuliggine.[...] Sembra di essere in un bicchiere di acqua e anice [...] (ECO, 2004, p.7).

Una volta tornato a casa Yambo si sente a suo agio, nella libreria; lí ricorda, lí la nebbia si dirada un poco.

Nebbia atmosferica e nebbia mentale costituiscono, dunque, un autentico *Leit-motiv*: Yambo prima dell'incidente raccoglieva citazioni sulla nebbia e in quest'elemento si svolge una delle scene-chiavi del romanzo, un terribile ricordo d'infanzia del protagonista.

Il fatto che Yambo abbia perso la memoria autobiografica costituisce un ostacolo non soltanto per i suoi ricordi personali, ma gli impedisce addirittura di fare esperienza del presente.

Immerso nel mare di citazioni e di memorie di carta, non riesce ad avere una percezione concreta della nebbia: sente di essere nella nebbia, ma, dichiara di non riuscire a vederla, la conosce solo attraverso le parole altrui.

> La produzione furiosa e disordinata da parte di Yambo di frammenti di memoria pubblica estremizza la problematica della *testualità* della memoria. Se infatti la memoria è discorso e testo, in Yambo si verifica la mancanza di un testo proprio, a favore di un testo preso a prestito, con il problema che l'ordine precedentemente impartito al testo viene sconvolto e l'accesso al senso negato (RORATO;STORCHI, 2002, p. 59).

Perdendo la memoria Yambo ha, dunque, perso la sua identità personale, il suo spessore storico; egli si muove, come direbbe Jameson, all'interno di una "temporalità schizofrenica" (JAMESON, 2007) di momenti scollegati e privi di senso, segni senza referente, in un universo mediato, condiviso e già narrato, che gli ritorna indietro in maniera riflessa.

Ogni *esperienza* del protagonista avviene, infatti, sotto la forma mediata della citazione, di frammenti irrelati, come significanti di un enciclopedia sfaldata e persa per sempre.

"Il passato come referente è gradualmente messo tra parentesi, e quindi completamente cancellato; a noi non restano che testi" (JAMESON, 2007, p. 39).

Continua ancora Jameson:

> Se il soggetto ha perso la sua capacità di estendere attivamente le sue pro-tensioni e ri-tensioni sulla molteplicità temporale e di organizzare il suo passato e il suo futuro in una esperienza coerente, diventa abbastanza difficile vedere come i prodotti culturali di un soggetto simile possano risolversi in

> qualcosa di diverso da ‘un mucchio di frammenti’ e da una pratica indicriminata dell’eterogeneo, del frammentario, dell’aleatorio (JAMESON, 2007, p. 52).

Yambo pensa solo per citazioni, ma l’accumulo delle citazioni non solo non produce significati, ma non riesce a colmare il vuoto identitario del protagonista, che è perfettamente cosciente del fatto che nella sua coscienza vorticano memorie non sue.

“Come sbattere contro un muro. A dire Euclide o Ismaele mi veniva facile, come dire ambarabá cicci coccó tre civette sul comó. A dire chi ero invece era come voltarsi indietro ed ecco il muro” (ECO, 2004, p. 35).

Tali frammenti e citazioni, però, che attingono all’Enciclopedia collettiva e alla memoria *pubblica*, chiamano in causa il lettore.

Secondo una strategia tipica della narrativa echiana, il lettore è coinvolto nei processi di significazione del testo, anche se l’ammiccamento del narratore nei confronti del lettore è sempre ironico: Yambo con le sue citazioni entra nella memoria del lettore, il quale a sua volta è invitato a partecipare alla memoria – pubblica, appunto – di Yambo.

Quando si leggono i romanzi di Eco non ci si sottrae all’impressione che le storie raccontate, oltre ad essere infarcite della sua profonda erudizione e a farsi carico narrativamente delle sue teorie filosofico-semiotiche, esposte nei trattati più teorici, siano in fondo anche il *divertissement* colto e sofisticato di uno scrittore (ma accademico di professione), che, con il suo sorriso malizioso e divertito, in fondo, prende gusto a lanciare sciarade e a disseminare il testo di trappole citazionistiche e di riferimenti eruditi, confondendo i suoi malcapitati lettori.

Il recupero memoriale di Yambo avviene – problematicamente – lungo due coordinate: il recupero della memoria individuale e il suo intrecciarsi con la memoria culturale collettiva.

Sperando che la memoria semantica del marito sia capace di sollecitare il funzionamento della sua memoria autobiografica e aprire cosí qualche porta al passato, la moglie Paola lo manda a Solara, nella vecchia casa di campagna della famiglia in Piemonte.

Forse, sfogliando libri o giornali e guardando fotografie, Yambo potrebbe trovare qualche traccia degli anni dell’infanzia e dell’adolescenza, anni di cui anche prima dell’incidente non parlava mai e, che secondo lei, aveva voluto dimenticare:

“Forse la casa di Solara ti evocava un mondo che era sparito per sempre, a cui hai dato un taglio” (ECO, 2004, p. 36).

La sua dimenticanza, perciò, oltre ad evidenti cause neurologiche, poteva avere anche delle concause di natura psicologica.

Nel momento in cui Yambo si confronta coi documenti del proprio passato, cerca di operare una ricostruzione storica di se stesso, che, in quanto tale, può essere solo frammentaria, difficile e incompleta. Non può avere quella caratteristica di attualità della memoria che collega il passato al presente; può essere solo *rappresentazione* del passato.

La memoria, dice Nietzsche, è diversa dalla storia, o meglio dalla storiografia. Mentre quest’ultima, pur tra le mille difficoltà legate alla scelta individuale delle fonti, cerca di ricostruire, quanto più è possibile, gli eventi, che si sono susseguiti, nulla cercando di tralasciare, la memoria è di per se stessa selettiva, moltiplica i significati intrinseci degli eventi, li scarnifica, li sottrae al rigido andamento della storia, ponendoli sul piedistallo dei sentimenti.

Quando, infatti, gli viene presentata una foto dei genitori, si lamenta perché quell’immagine è un ricordo importato, un ricordo che realizza non suo: “D’ora in poi ricorderò questa foto, non loro” (ECO, 2004, p.27).

Nella casa di Solara Yambo, nel tentativo di ricostruirsi storicamente, ripercorre la storia della sua generazione, attraverso i giochi, le riviste, i libri, i fumetti della sua infanzia e adolescenza, ma, soprattutto, attraverso gli oggetti collezionati dal nonno.

Questi viene descritto come uno “strano personaggio”, che oltre a collezionare scatole di biscotti e astucci di sigarette dai nomi fascinosi ed esotici, oggetti *retró,* le cui immagini compaiono spesso accanto al testo ad attivare la memoria del lettore o a sedurne l’immaginazione, era in possesso di una biblioteca “eccentrica e marginale” che comprendeva i Gialli Mondadori, Carolina Invernizio, così come Salgari e Verne,Nick Carter e Saturnino Farandola, riferimento autobiografico non solo ad alcune delle letture che hanno accompagnato la formazione di Eco, ma anche ad alcuni dei suoi saggi critici che si occupano, pionieri nella critica italiana, di paraletteratura e cultura di massa.

La memoria pubblica di Yambo è una sorta di “memoria intertestuale” in cui i ricordi si intrecciano, si richiamano e si rimandano l’uno all’altro, come quando Yambo recupera nella soffitta del nonno una edizione del *Capitano Satana* di Jacolliot, che gli fa ricordare immediatamente un testo di Poe, presente, a differenza di quello di Jacolliot, nella sua memoria pubblica.

I ricordi si associano ad altri ricordi: "Ma se queste pagine di Poe si sono incise così a fondo nella tua memoria pubblica non sarà perché da piccolo avevi visto in privato i mari pallidi del capitano Satana?" (ECO, 2004, p.117).

La memoria di Yambo si configura come un archivio, ma un archivio morto dove Yambo deposita e registra una mole enorme di informazioni e documenti, ma senza produrre identità e storia: le sue letture nella casa di Solara non fanno che accrescere la sua enciclopedia e quella del lettore, ma non sono collegate ad una esperienza di vita, non si organizzano attorno ad un asse cronologico, ad un sé temporalizzato, che, solo, in quanto tale, assumerebbe un significato, una identità.

"Anche una paziente ricostruzione non implica memoria, ma memorizzazione; non riconoscimento, ma ricostituzione" (RORATO;STORCHI, 2002, p.63) .

Egli, da un lato è un anti-Funes che certo, non per sua scelta ha provato dolorosamente tutto il potere di un'*ars oblivionalis* praticata senza limite alcuno; ma è, insieme, anche un redivivo Ireneo Funes che ha sviluppato in maniera ipertrofica una particolare memoria, quella che gli consente di ricordare ogni parola dei libri più amati (la memoria semantica, o pubblica), con il rischio non improbabile di poterlo diventare un giorno in tutto e per tutto anche sul versante della propria memoria autobiografica.

È lui stesso che ne parla, mentre è impegnato a recuperare la sua parte di vita perduta: "Se volevo rifare tra quelle carte tutto me stesso, sarei diventato Funes el Memorioso, avrei vissuto momento per momento tutti gli anni dell infanzia, ogni stormire di foglie ascoltato di notte, ogni profumo di caffellatte annusato alla mattina" (ECO, 2004, p. 155).

Procedendo con il metodo "di uno storico", basandosi non solo sui libri e quaderni di scuola, ma anche sui giornali del periodo fascista trovati in altri scatoloni, Yambo cerca di ricostruire sia i suoi anni di scuola (dal 1937 al 1945) che gli anni del fascismo: "se leggevo libri e quaderni della quarta elementare, 1940-41, degli stessi anni sfogliavo i giornali, e, per quanto ho potuto, degli stessi anni mettevo sul giradischi le canzoni" (ECO, 2004, p. 179).

Mentre cerca di ricostruirsi attraverso le tracce cartacee della sua infanzia, Yambo traccia il percorso memoriale di una intera generazione.

Ne viene fuori il ritratto di un'Italia in cui "sembrava che la vita scorresse su due binari, da un lato i bollettini di guerra, dall'altro la continua lezione di ottimismo e gaiezza diffusa diffusa a piene mani dalle nostre orchestre":

> Infuriava sotto il sole africano la battaglia di El Alamein, e la radio intonava voglio vivere così col sole in fronte e felice canto, beatamente. Entravamo in guerra con gli Stati Uniti, i nostri giornali celebravano il bombardamento giapponese di Pearl Harbour, e andava in onda sotto il cielo delle Hawai, se in una notte scenderai, il paradiso sognerai [...] Iniziava lo sbarco alleato in Sicilia e la radio (con la voce di Alida Valli!) ci ricordava che l'amore non si puó disperdere con l'oro dei capelli. Avveniva la prima incursione aerea su Roma e Jone Caciagli cinguettava notte e dì soli con le mani nelle tue mani sino all'alba dell'indomani (ECO, 2004, p. 202-204).

Qual era l'atteggiamento del piccolo Yambo in questo clima di "schizofrenia"? Alla domanda "E io, io come vivevo questa Italia schizofrenica?" il protagonista non trova risposta. Intuisce, però, che tra un suo tema della quinta elementare del 1942 e un altro scritto nove mesi dopo, quando faceva la prima media, qualcosa deve aver scosso le sue idee di piccolo balilla, qualcosa che aveva trasformato il ragazzo che credeva nelle frasi fatte sull'eroismo e sulla vittoria in un ragazzo che con disinganno ne raccontava il fallimento.

Si nota, però, che anche qui si tratta di un interpretante testuale: la "cronaca" del "Bicchiere infrangibile" suggerisce una possibile interpretazione dei fatti, ma non rivela niente sulla condizione in cui, realmente, si sarebbe trovato Yambo da bambino o da adolescente. Per il resto un grande vuoto.

I quaderni della seconda e terza media non contengono altro che "cronache" nostalgiche ("erano solo ricordi del bel tempo che fu"). Al protagonista non rimane altro che riprendere il filo delle domande senza risposta: "E come avevo vissuto gli anni dal quarantatrè alla fine della guerra, quelli più cupi, con la lotta partigiana e i tedeschi non più camerati? [...] Mi mancava ancora un anello, e forse molti. Ad un certo momento ero cambiato, ma non sapevo perché" (ECO, 2004, p. 210).

Una incognita importante, a questo punto dell'investigazione, è la figura del nonno, anche se la sua immagine aveva già cominciato a prendere forma con la scoperta di uno scatolone con i giornali del regime in cui le sottolineature facevano capire che leggeva tra le righe: "A distanza di tempo il nonno mi stava dando una grande lezione, civile e storiografica insieme: bisogna saper leggere tra le righe" (ECO, 2004, p. 179).

Il suo ruolo durante il fascismo sarà in parte rivelato dalla scoperta della Cappella e dal racconto di Amalia dei quattro fuggiaschi.

Ma altri particolari sorprendenti emergono, quando il protagonista, nel capitolo con il titolo promettente "Adesso viene il bello", si imbatte in uno scatolone che insieme a delle riviste contiene delle lettere e cartoline che gli permettono di ricostruire "la fisionomia politica" del nonno "per la sua bella impresa" (ECO, 2004, p. 262), il che

per Yambo resta un enigma fino a quando per caso scopre una bottiglietta messa in cima allo scaffale che potrebbe essere la chiave per completare il ritratto del nonno.

Nella sua memoria, però, non ci sono tracce di questi eventi. Sarà Amalia a rivelare sia l'impresa avventurosa del nonno sia l'entusiasmo del ragazzo per quanto gli raccontava il nonno. Più di questo, non riesce a sapere.

Yambo infatti, come si è già detto, utilizza consapevolmente il metodo dello storico, segue un percorso cronologico, controlla le testimonianze con confronti incrociati.

Ma così facendo ovviamente non produce memoria, ma storia. La storia ricorda Piere Nora, appartiene a tutti e a nessuno e rivendica un'autorità universale.

Invece, quello che Yambo cerca è proprio l'appartenenza ed è per questo che si ribella alla invasione altrui della sua memoria.

Il dovere di ricordare non porta al recupero della memoria individuale, ma trasforma Yambo nello storico di se stesso.

Partito alla ricerca della propria memoria, Yambo si trova a ricostruire una storia che è sua e di tutta una generazione: "Solara non mi aveva restituito qualcosa che fosse veramente e soltanto mio. Quello che avevo riscoperto era quello che avevo letto, ma come l'avevano letto tanti altri. [...] non avevo rivissuto la mia infanzia, bensí quella di una generazione" (ECO, 2004, p. 204).

In questo senso *La fiamma* si articola sull'intreccio, contrapposizione e confusione di memoria e storia e sull'operazione della messa a nudo dei meccanismi di composizione dell'identità come evento narrativo.

È solo nella terza parte del romanzo, dedicata al *Nóstos*, che Yambo, in coma dopo aver subito un altro accidente, comincia a ricordare, ovvero ad organizzare il materiale della soffitta di Solara e i suoi frammenti verbali in una storia, a connetterli in una esperienza di vita.

Nello stato di coma rivede degli episodi dei suoi anni d'infanzia a Solara, ma rivive anche delle scene della sua adoloscenza in città, scene incentrate soprattutto sulla storia (felice e infelice) del suo innamoramento.

"Mi ero affannato per quarant'anni intorno ad un fantasma", pensa l'ancora smemorato Yambo, quando l'amico gli racconta esitante la conclusione drammatica dell'intera vicenda: la ragazza morta poco dopo il trasferimento in Brasile, a diciotto anni d'età.

Probabile causa a suo tempo del primo incidente, la reiterata notizia della sorte di Lila (più che il fortuito ritrovamento della rarità bibliografica shakespeariana) gli provoca forse anche il secondo, precipitandolo in un coma che però gli ridà la memoria come d'incanto.

Tra deliri borgesiani (ricorda o sogna di ricordare? o sogna di sognare? o è lui ad essere sognato?) e una proliferazione di *topoi* (è un sepolto vivo che assiste ai propri funerali?), il nuovo Yambo, anche con l'aiuto dei tantissimi segni archiviati dalla sua memoria di carta, riesce finalmente a ricomporre un affresco ordinato di tutti gli eventi, pubblici e privati, della sua vita.

Ogni gesto riprende così il suo posto, ogni volto ritorna a parlare il suo segreto linguaggio, solo il volto di Lila Yambo non lo ricorda e non ne possiede neppure una foto, non vuole più apparire, nonostante i suoi richiami pressanti.

Nel raccontare la breve stagione d'amore, così come rivive nella ormai declinante memoria di Yambo malato, l'autore squaderna pure (quasi da semiologo attento) i pensieri sepolti, le solitarie disperazioni e dolcezze, i sentieri patetici che il *topos* letterario, ma appartenente anche all'esistenza di ognuno, in qualche misura ha da sempre sfiorato.

Anche Lila è nata da un libro: ogni primo amore nasce forse da universi di carta, dove il lettore si ritrova, talvolta, a proiettare le sue prime passioni in quelle di qualche fantasma che vive d inchiostro.

Forse non casualmente, ripensando l'intera vicenda alla luce delle epifanie finali, la misteriosa fiamma visita per la prima volta il corpo dello smemorato Yambo proprio quando la sua memoria di carta evoca alcuni versi di una famosa, popolare canzone degli anni quaranta (*In cerca di te*, incisa nel 1945 da Nella Colombo), versi addirittura immortali (come li ha definiti un recensore coetaneo di Eco: Asor Rosa), che parlano, appunto, della impossibilità di cancellare dalla mente il primo amore (Io tento invano di dimenticar / il primo amore non si può scordar / è scritto un nome, un nome solo in fondo al cuor / ti ho conosciuto ed ora so che sei l amor, / il vero amor, il grande amor): una ingenua canzone le cui note, alla fine, sembrano quasi accompagnare la lenta conclusione del lungo romanzo.

Capisce in un ultimo barlume di lucidità qualcosa, forse il senso della vita, ma appena lo seppe, cessò di saperlo: nella descrizione della fine di Martin Eden rivissuta a Solara, nella sua memoria di carta, era già prefigurata anche quella di Yambo.

Una volta scoperto, infatti, il senso della sua vita, della vita e dei suoi paradossi (inseguire per sempre il fantasma di un volto, di un corpo che appartiene, invece, al suo irripetibile tempo!), anch'egli sa che tra breve cesserà di saperlo: il viso della "bella qual sole, bianca come la luna" non riappare, Yambo non può mutare a posteriori la direzione lungo la quale il suo destino si è consumato.

Al posto di lei, la nebbia, il sole nero, la morte.

CAPITOLO VI

Riflettere sui complessi rapporti tra lettore e storia,
tra finzione e realtà, può costituire una forma di terapia
contro ogni sonno della ragione, che genera mostri.
(U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*)

Se c'è qualcosa di confortante nella paranoia – religioso se volete – c'è però
anche l'antiparanoia, dove niente è connesso con niente, una condizione che non
molti riescono a sopportare a lungo.
(T. PYNCHON, *L'arcobaleno della gravità*)

Storia, complotti e paranoia: *Il Pendolo di Foucault, Il cimitero di Praga* e *Numero zero*

VI. 1 Postmodernismi, paranoie e complotti

Romanzi che dispiegano complotti e rimandano ad un viscerale sentimento della fine, intrecciando paranoia cospirazionista, ossessione maniacale per dietrologie occulte e pensiero apocalittico della catastrofe e della distruzione finale (vista anche come possibilità palingenetica) rientrano ormai, a buon diritto, in un filone letterario sempre più cospicuo della cultura contemporanea, di cui fanno parte scrittori *complottisti* ormai *cult* (Pynchon, Forster Wallace, DeLillo, Dick, etc.)[82] e nel quale possiamo, per molti versi, far rientrare lo stesso Eco.

Molti dei personaggi dei suoi romanzi si trovano coinvolti in una trama di eventi di difficile districazione, sia a causa della loro situazione personale che delle circostanze politiche o storiche in cui si trovano a operare, intrappolati in cospirazioni cosmiche o private, reali o immaginarie, o tutte e due insieme: un complotto è quello che circonda la biblioteca de *Il nome della rosa*, con una serie di omicidi che hanno il compito di

[82] Il legame tra fantasia paranoica e mentalità apocalittica sarebbe particolarmente evidente nella letteratura contemporanea nordamericana. "Un legame molto saldo per via delle radici puritane della società statunitense e che, nell'originaria e angosciante contrapposizione calvinista fra eletti e dannati, trova la matrice di ogni intrigo, essendoci sempre in ogni complotto che si rispetti dei cattivi che tramano contro i buoni. Un'antichissima narrazione, questa, che estetizzata e risemantizzata dalla postmodernità, si è trasformata in una efficace strategia testuale per contestare il potere, sfruttando l'enorme potenziale palingenetico sprigionato dal pensiero apocalittico" (ERCOLINO, 2017).

tener occultato il secondo libro della *Poetica* di Aristotele; per un complotto, ordito ai suoi danni da Richelieu, Roberto de la Grive si ritrova a bordo dell'Amarilli al largo del Pacifico, in cerca di quel "punto *fijo*", oggetto di ricerca e di strenua lotta fra gli stati europei del Seicento; parodia, menzogna e complotto, questa volta a favore di Federico II, sono alla base dell'invenzione del *Graal* da parte di Baudolino che, a partire dall'umile scodella in cui il padre Gagliaudo mangiava fagioli, riscrive e reinventa la Storia con le sue affabulazioni menzognere.

Se motivi complottistici si ritrovano invariantemente in tutti i romanzi di Eco, la tematica complottistica, analizzata nei suoi meccanismi di fabbricazione finzionale, nelle sue tare paranoiche ed esizialmente tendenziose, nei suoi risvolti metafisici e nichilistici, rappresenta il nodo ideologico e il motore narrativo de *Il Pendolo di Foucault*, de *Il Cimitero di Praga* e di *Numero zero*.

Con tali romanzi Eco crea una sorta di trilogia del complotto (ma anche del meta-complotto), in cui ad essere tematizzati non sono solo complotti *storici*, veri, presunti, immaginati, subdolamente e maliziosamente confezionati per creare *nemici*: il segreto dei Templari trasmesso ai Rosacroce e poi alla massoneria riguardante un Piano per la dominazione del mondo; i famigerati *Protocolli dei Savi di Sion*, presunta prova di un complotto ebraico per conquistare il mondo e l'uso scellerato che ne viene fatto in chiave antiebraica; o l'intreccio di complotti, occultamenti, nefandezze e meschini giochi di potere dell'Italia del dopoguerra, tra servizi segreti deviati, Loggia P2, Brigate rosse e un redivivo Mussolini.

Con questi tre romanzi, dicevamo, Eco si interroga, piuttosto, sul *complotto* in sé, sul paranoico immaginario cospirazionista che spinge uomini e società a ridurre la complessità del mondo reale ad una causa elementare e onnipotente e sui meccanismi di costruzione narrativi che conducono ad interpretare la Storia come permeata da forze oscure e da gruppi di potere che ne costituirebbero la *vera* dinamica e l'*autentica* tramatura.

I complotti, sembra dirci Eco, sono tra noi e con noi, compagni di strada ineliminabili del nostro sforzo di dare senso – un qualche senso – al caos della Storia.

Che si tratti di mettere l'accento sulla vulnerabilità dell'uomo di fronte ai poteri della finzione, o di denunciare la profanazione della Storia (cioè di una memoria sociale condivisa), o ancora di deplorare la tendenza quasi patologica a voler dare un senso a ogni cosa (anche a costo di violare le regole che presiedono all'attribuzione di significati razionali e socialmente comprensibili), il fattore scatenante di tutti questi

cortocircuiti della vita simbolica è sempre lo stesso: il fattore seducente e affabulante di quella potente *macchina* narrativa che sono gli schemi complottistici.

Un ascendente diventato più forte nell'immaginario postmoderno, sintomo di una crisi senza precedenti del modello di vita ereditato dall'umanesimo tradizionale: un modello fondato sulla giustificazione simbolica (etica, politica, filosofica, religiosa) dei comportamenti sociali, laddove i comportamenti di oggi si giustificano soltanto rispetto al bisogno che essi tentano di soddisfare.

L'esito di questo processo di desimbolizzazione della vita umana è paradossale: l'uomo non perde la capacità di dare un senso alle cose, ma i significati che continua ad elaborare per una sorta d'inerzia culturale, oltre a non rischiarare più la sua vita, finiscono addirittura per rompere il consenso che si era creato intorno a certe costellazioni semantiche (la Storia, la realtà e l'immaginario) che fungevano, un tempo, da bussola della vita umana (Vattimo parlava, al riguardo, in un saggio su Nietzsche e il problema del nichilismo, di "liberazione del simbolico") (VATTIMO, 2003, p. 67).

La crisi dei valori tradizionali, la perdita inesorabile di punti di riferimento comuni sono il corollario della proliferazione cieca e aberrante del senso al di fuori di qualsiasi enciclopedia condivisa, ma anche alla base di nuove metanarrazioni (quelle complottistiche, appunto), prodotte paradossalmente in un'epoca in cui non dovrebbe esserci più spazio, almeno secondo Lyotard, per interpretazioni forti e univoche del mondo.

L'*ideologia* cospirazionista, di cui Eco si era occupato in molti dei saggi teorici, si propone come paradigma di lettura di una realtà sempre più caotica e indecifrabile, attraverso uno schema di semplificazione dicotomica di essa in Bene e Male (per certi versi simile a quello della visione millenaristica con cui ha parecchi punti di contiguità) e di riduzione dei molteplici moventi, fattori e variabili della Storia ad una narrativa piuttosto semplificata e oggi, grazie alle casse di risonanza delle tecnologie digitali, sempre più *pop*.

Il complottismo paranoico, come abbiamo accennato all'inizio di questo nostro discorso (si veda cap. I), ci sembra una declinazione della mentalità apocalittico-escatologica (o, piuttosto, della sua assenza o della sua *mise en scène* mediatica) che

pervade l'atmosfera culturale contemporanea, e affonda le sue radici nello stesso *humus* socio-culturale di quest'ultima[83].

Lo scetticismo epistemologico riguardante la Storia, collegato alla fine degli storicismi e di quelle filosofie della storia che caratterizzerebbe il tramonto della modernità, anzi il frantumarsi del monolitico ed unilaterale *Récit* storico di tipo illuministico-progressivo e centrato sulla supremazia occidentale, ma spacciato come *universale*, aprono ad una pluralità di storie secondarie (un processo che, per alcuni aspetti, assume il tono emancipativo di liberazione di culture minoritarie), ma anche ad una proliferazione di racconti storici e pseudostorici surrogatori e compensatori della "deriva di senso" (BENVENUTI, 2012) che stiamo vivendo.

Il critico italiano Cesarani afferma che nel corso della Storia si sono avvicendate due differenti tipologie complottistico-cospiratorie: da un lato, quella legata al complotto che si potrebbe definire come "sovversivo", dall'altra, quella della cospirazione di tipo "metafisico-totalizzante" (CESERANI, 2003, p. 34).

Nel caso del complotto "sovversivo" la pratica cospiratoria tende al ribaltamento a cambiamento traumatico di una situazione data, considerata superata e non più tollerabile.

La cospirazione si giustifica perché essa rappresenta, in un mondo in cui *time is out of joint*, un modo per riportare ordine nell'universo, per ricostruire il tempo e la sua finalità intrinseca, per accelerare la conclusione della Storia e il suo adempimento.

È l'idea millenaristico-apocalittica che, come abbiamo visto, sostanzia una visione della Storia come possibilità di evoluzione, di modificazione in meglio dello stato delle cose, di realizzazione utopica delle sue promesse.

E probabilmente è stata proprio la tensione utopica, caratteristica del pensiero apocalittico, ad aver diretto l'immaginazione paranoica di autori come Pynchon e Wallace verso l'elaborazione di quei complotti tentacolari che troviamo ne *L'arcobaleno della gravità* e in *Infinite Jest*; complotti che prendono sempre le mosse

---

[83] La psicologa sociale Karen Douglas, dell'Università di Kent, studia le persone che vedono cospirazioni ovunque e ha scoperto che, in molti casi, condividono alcune caratteristiche con chi crede nell'apocalisse imminente. Alcune convinzioni apocalittiche sono anche al centro delle teorie complottiste: per esempio, si sente spesso dire che i governi sanno tutto su una determinata catastrofe in arrivo e nascondono intenzionalmente le informazioni per prevenire il panico. "Un tratto in comune dei due tipi di persone è una sensazione d'impotenza, spesso associata alla diffidenza nei confronti dell'autorità", spiega Douglas. Tra i teorici della cospirazione, questo senso di diffidenza e impotenza rende le loro paranoie ancora più reali. "Queste persone si sentono depositarie di una conoscenza che altri non hanno" (DOUGLAS, 2016, p.34, *traduzione nostra*).

dal desiderio palingenetico di istaurare un nuovo ordine mondiale e che si traducono sostanzialmente nel tentativo di imporre un sistema di potere dal volto ancora più sinistro di quello che si vorrebbe abbattere.

Nel secondo caso, invece, la cospirazione è vista, piuttosto, come la grande macchinazione della realtà, in senso metafisico-teistico, come cospirazione degli dei (POPPER, 1973) o di un crudele Demiurgo gnostico che si diverte ad architettare complotti cosmici ai danni dell'uomo; o, in mancanza di un Artefice divino, la macchinazione diviene opera di forze anonime e poteri occulti che esercitano "un potere totale e soffocante".

> Essa è una conseguenza del venir meno del riferimento a dio e della conseguente domanda: "Chi c'è al suo posto? Quest'ultimo è ora occupato da diversi uomini e gruppi potenti – sinistri gruppi di pressione, cui si può imputare di aver organizzato la grande depressione e tutti i mali di cui soffriamo (POPPER, 1973, p.213).

In questo senso, le fantasie cospiratorie sostituirebbero le religioni come strumenti per mappare il mondo e per orientarvisi. E questo perché, come la religione, la teoria cospiratoria spiega il mondo senza farvi luce, postulando l'esistenza di forze nascoste che permeano e trascendono il dominio della vita ordinaria.

> Essa offre un appagamento simile a quello delle religioni o delle storie a sfondo religioso: sia l'appagamento di vivere fra segreti in un mondo misterioso, che l'appagamento di aver accesso ai segreti, di essere 'al corrente' (McCLURE, 1999, apud ERCOLINO 2017, p.103).

Complotti, cospirazioni, congiure hanno animato la storia umana fin da quando esiste la società.

Remo Ceserani scrive che:

> si possono distinguere tre fasi nella lunga storia dell'immaginazione cospiratoria [...]: la prima è quella delle congiure di corte [...] La seconda è quella delle forme di cospirazione nate dentro società più moderne [...]espressione di gruppi di opposizione costretti dai metodi polizieschi degli organi di potere ad agire nella clandestinità e a contrapporre rivendicazione di libertà contro tirannide [...]. La terza è la forma postmoderna e paranoica delle congiure paventate, reali, ipotetiche, sovradeterminate, espresse da gruppi segreti e misteriosi, che si presume obbediscano a logiche di puro potere, in contatto spesso ambiguo con agenzie sovranazionali, associazioni segrete ingiustificabili nei regimi democratici, e inoltre servizi deviati, grandi corporazioni economiche e finanziarie, gruppi terroristici sfuggiti a ogni controllo e coerenza ideologica (CESERANI, 2003, p. 34).

Oggi, dunque, le teorie dei complotti, che evidentemente stanno sempre più guadagnando la sfera della mentalità, attraverso la loro pervasiva mediatizzazione e

ripercussione globale, assumono una curvatura accentuatamente paranoica, caratterizzandosi sempre di più, in senso patologico, come *sindrome* cospiratoria collettiva.

Rifacendosi agli studi di Richard Hofstadter (1964), per cui il gusto dei complotti va interpretato applicando le categorie della psichiatria al pensiero sociale, Eco distingue il paranoico psichiatrico, il quale crede che il mondo intero complotti contro di lui e il paranoico sociale che ritiene, invece, che la persecuzione da parte di poteri occulti sia volta contro il proprio gruppo, la propria nazione, la propria religione (ECO, 2016, p. 34).

> Il paranoico sociale è, direi, più pericoloso di quello psichiatrico perché vede le sue ossessioni condivise da altri milioni di persone e ha l'impressione di agire, contro il complotto, in modo disinteressato. Il che spiega molte cose che avvengono oggi nel mondo, oltre alle tante avvenute ieri (ECO, 2016, p. 34).

Si è generalmente d'accordo nell'affermare che una delle *Stimmungen* tipiche della nostra epoca sia proprio la paranoia, quella *folie raisonante*, oggi diventata una *folie à plusiers*, che mescola concatenati sistemi di pensiero a fantasie deliranti, ma prive di dimensione morale, uno stato patologico che oggi avrebbe contagiato le società politiche occidentali e la mentalità di intere collettività (ZOJA, 2011).

Nel suo già citato studio sulla condizione postmoderna, Fredric Jameson sottolinea come uno dei tratti culturali tipici di questa epoca sia proprio l'ubiquità del tema della paranoia, uno stato d'animo morboso che si manifesta in maniera trasversale negli ambiti più diversi della società (JAMESON, 2007).

Questo stato d'animo si avverte in uguale misura sia nella cultura popolare che in quella accademica, si impone all'attenzione del pubblico attraverso i giornali, il cinema e la letteratura, e contemporaneamente, travalicando gli studi psicanalitici, si insinua nella riflessione filosofica ed estetica e arriva a coinvolgere la struttura delle trame narrative, fino a configurarsi come elemento paradigmatico della commistione tra generi e discipline propria della scena contemporanea.

La paranoia nasce dal fatto che nell'affollato e difficilmente comprensibile spazio postmoderno, il soggetto non riesce più ad orientarsi e a trovare una sua collocazione nel sistema topologico labirintico e nella trama intricata dei saperi e dei linguaggi delle cosmopoli odierne.

La paranoia è l'ultima risorsa di chi si trova ai margini della società e non riesce a concettualizzare la propria posizione nell'iperspazio virtuale dei *network*, nel

costante bombardamento mediatico e informatico, nelle realtà del sistema economico-politico impersonale e globale delle multinazionali.

Per questo Jameson insiste sulla necessità di realizzare nuove cartografie cognitive (*cognitive mappings*), che possano aiutare l'individuo a muoversi con cognizione di causa. Ma non tutti i soggetti sono in grado di attuare questa operazione, di qui il senso di paranoia perennemente avvertito nella cultura postmoderna.

L'incapacità di mappare esaurientemente e di comprendere la complessità del capitalismo globale è sostituito da teorie paranoiche di tipo complottistico e cospiratorio, che surrogano questa incapacità utilizzando schemi semplificati di lettura e di interpretazione della realtà e della Storia, vista in modo unilaterale come un gioco occulto delle *élite* al potere che tramerebbero ai danni dei più.

La cospirazione è definita dall'influente teorico "the poor person's cognitive mapping in the postmodern age [...] a degraded figure of the total logic of late capitalism, a desperate attempt to represent the latter's system" (JAMESON, 1990, p.78).

Laddove la realtà ci consegna una rete, spesso inestricabile, di cause, di moventi e di protagonisti, le teorie cospirazioniste rappresentano uno strumento cognitivo che, in un mondo complesso e dominato da forze impersonali, soddisfa la diffusa domanda di spiegazioni semplici e di responsabili chiaramente individuati, una volta che se ne siano smascherate le oscure trame.

Complotto, sospetto, dietrologia: sono questi ormai i meccanismi narrativi diventati princìpi quasi automatici adottati nella lettura della realtà da larga parte del pubblico della comunicazione mediatizzata, diventato al tempo stesso attore e recettore da che si è sviluppata la galassia delle rete sociali[84].

Le teorie del complotto sono oramai esondate dalla narrativa e, attraverso la crescente attività di manipolazione mediatica propria all'esplosione delle reti sociali,

---

[84] Secondo André Taguieff (2003), a spiegare questa penetrazione delle teorie complottistiche concorrono una serie di concause proprie all'epoca della comunicazione globalizzata: un certo sviluppo di una sorta di paranoia collettiva alimentata dalla cultura del sospetto e dal discredito delle *élites*; la sensazione di impotenza diffusa nei confronti della gestione sempre più elitaria del governo mondiale dell'economia; il diffuso rifiuto della secolarizzazione che ha prodotto in parte dell'opinione una ricerca indeterminata di senso; l'ignoranza diffusa in gran parte di quei settori dell'opinione, che di solito, condannati al silenzio, hanno ora l'opportunità di prendere la parola sul teatro universale interattivo del web.2.0; la volontà di acquisire (e la convinzione di poterci riuscire) una specie di sapere accelerato da parte di cittadini che hanno assunto nei confronti della conoscenza un atteggiamento di mero consumo.

sono diventate principio esplicativo dell'attualità: è il caso delle teorie del complotto originatesi dopo l'11 settembre.

In occasione di tali attentati, la forza convincente e affascinante delle teorie del complotto è tracimata fuori dalla sfera del romanzo per diventare un principio di spiegazione degli eventi attuali: è stato così che la diffusione delle teorie più fantasiose di una supposta cospirazione si è moltiplicata[85] (ECO, 2016).

Anche in uno degli ultimi saggi, *Pape Satàn Aleppe. Cronache di una società liquida,* uscito postumo il 27 febbraio 2016, Eco è ritornato sulla questione della "sindrome dei complotti" (che ha accompagnato la sua riflessione nell'arco di più di trent'anni), sia pure per tracciarne ancora una volta la storia e smascherarne i perversi meccanismi psicologici e sociali alla base della loro creazione.

Anzittutto, Eco rinviene una tendenza complottistica *in nuce* nell'atteggiamento che molti di noi hanno di attribuire la colpa di tutto ciò che accade all'esterno, usando il "teorema dell'ingorgo" :

> Sei chiuso in un ingorgo sull'autostrada, una macchina dietro l'altra, non ci si muove. Gli automobilisti cominciano a imprecare, colpa del ministro, colpa delle riparazioni non fatte, colpa dei Tir, colpa a tutti pur di non ammettere la verità, la "colpa" non è di nessuno, ci sono migliaia di auto in coda. Se gli automobilisti fossero rimasti in casa, niente ingorgo (ECO, 2016, p. 45).

Eco non nega affatto l'esistenza dei complotti, semmai, egli rimarca che i veri complotti, ossia quelli storicamente verificatisi, hanno la tendenza ad essere "subito scoperti" per il fatto che essi prevedono un momento preciso in cui giungere a compimento, sia che riescano sia che falliscano (pensiamo, ad esempio, ad un golpe).

> Che esistano e siano esistiti nella storia dei complotti mi pare evidente, da quello per assassinare Giulio Cesare, alla congiura delle polveri, alla

[85] Eco analizza i vari tipi di idee complottistiche sorte attorno all'evento cruciale dell'11 settembre:"Ci sono quelle estreme (che si trovano in siti fondamentalisti arabi o neonazisti), per cui il complotto era stato organizzato dagli ebrei, tanto che tutti gli ebrei che lavoravano in quei due grattacieli erano stati informati di non recarsi al lavoro quel giorno. La notizia data da Al-Manar, una televisione libanese, era ovviamente falsa, mentre in realtà nel rogo sono morti almeno 200 cittadini con passaporto israeliano, insieme a molte altre centinaia di ebrei americani. Ci sono poi le teorie anti-Bush, per cui l'attentato sarebbe stato organizzato per avere un pretesto onde potere poi invadere Afghanistan e Iraq; ci sono quelle che attribuiscono il fatto a diversi servizi segreti americani più o meno deviati; c'è la teoria che il complotto era arabo fondamentalista, ma il governo americano ne conosceva in anticipo i particolari, salvo che ha lasciato che le cose andassero per il loro verso per avere poi il pretesto per attaccare Afghanistan e Iraq (un poco come è stato detto di Roosevelt, che fosse a conoscenza dell'attacco imminente a Pearl Harbor ma non avesse fatto nulla per mettere in salvo la sua flotta perché aveva bisogno di un pretesto per iniziare la guerra contro il Giappone)" (ECO, 2016, p.47).

> macchina infernale di Georges Cadoudal, sino ai complotti finanziari odierni per dare la scalata a qualche società per azioni. Ma la caratteristica dei complotti reali è che essi vengono immediatamente scoperti, sia che abbiano successo, vedi Giulio Cesare, sia che falliscano, vedi il complotto di Orsini per uccidere Napoleone III o il cosiddetto complotto dei forestali di Junio Valerio Borghese o i complotti di Licio Gelli (ECO, 2016, p. 45).

Del resto, non potrebbe essere altrimenti, giacché una cospirazione deve necessariamente muoversi entro un orizzonte temporalmente e spazialmente limitato: difatti, come rilevato sempre da Popper, tanto più vasto è il disegno ordito dai partecipi a un complotto, tanto più aumentano le variabili da dominare e, quindi, il rischio di dare adito a "ripercussioni inintenzionali" che finiscano con il vanificare la stessa cospirazione.

Pertanto, se il complotto mira addirittura a controllare in modo continuativo e permanente la nostra intera realtà, al contempo ambendo a rimanere segreto, non potrà che fallire perché prima o poi qualcuno parlerà, qualcosa trapelerà o, comunque, qualche errore non rimediabile verrà commesso (è la natura umana), con la conseguenza che il piano verrà scoperto.

Il problema, come ricordava Eco, è che le "teorie del complotto" hanno successo perché "promettono un sapere negato agli altri", giocando sul fascino ancestrale che ha su noi tutti il "segreto" e coniugandolo con l'idea parimenti arcaica che ci sia sempre qualche forza occulta (e demoniaca) a governare la Storia (sia essa data dagli dei omerici della Guerra di Troia o da gruppi potenti come quello degli Illuminati).

Tuttavia, afferma Eco, il complottardo non è disposto ad accettare questa conclusione, perché ciò implicherebbe la necessità di abbandonare quei deliri che, per dirla con Pasolini, gli consentono di non doversi mai confrontare con il peso della verità.

Con i suoi numerosi interventi e scritti sull'argomento, Eco ha dato vita a quella che potremmo definire una *Ragion critica cospirativa*, una riflessione sulle falle e i limiti di quel paradigma cospirativista del sospetto e della deriva ermeneutica decostruttivista che lo sostanzia, che lo pone contro gli esiti più radicalmente scettici della postmodernità, in nome di quella *ragione critica*, o, come direbbe più cautamente Eco, di quella "ragionevolezza" (di matrice illuministico-kantiana), a cui egli non ha mai rinunciato, e che mai può assopirsi di fronte alle posizioni più irrazionalistiche o

alle credenze più intolleranti e fanatiche prodotte nel corso della Storia, pena "il generare mostri" (ECO,1994, p.113).

Tuttavia, si ha l'impressione, leggendo Eco, che l'unica barriera che l'uomo contemporaneo, privato della capacità di avere credenze stabili da un nichilismo sempre più generalizzato, possa ormai opporre alle speculazioni del pensiero complottistico sia una generica adesione ai valori accettati dai più (senza che, però, più nessuno sappia perché certi valori sono stati istituiti, perché abbiano quel senso piuttosto che un altro, etc.).

La roccaforte dei valori dominanti può dunque essere solo il "principio di fiducia" e quello di "abitudine", nozioni che Eco, sulla scia di Peirce, identifica come il limite (*peras, katekon*) da opporre alla semiosi illimitata (*apeiron*) e, dunque, come l'unica matrice dei soli significati legittimi che possono circolare in una società *(Lector in fabula, I limiti dell'interpretazione*).

Ma come potremmo dare un senso alle cose basandoci unicamente sulla fiducia e l'abitudine, se viviamo in un mondo che si regge su cicli di distruzione/ricostruzione della fiducia e delle abitudini sociali consolidate al fine di assecondare gli automatismi di un mercato in perpetuo rinnovamento ?

Non rischiamo così di assecondare la logica che presiede al funzionamento di un mondo autoregolato da riflessi economici che non ha più bisogno di fondare la propria legittimità sociale su nessun valore simbolico?

VI. 2 *Il Pendolo di Foucault*: teorie del complotto ed interpretazione paranoica della Storia

In una recensione uscita poco tempo dopo la pubblicazione de *Il Pendolo di Foucault nel 1988*, il critico italiano Alberto Asor Rosa osservava che il computer è "il personaggio più importante, o per meglio dire è l'ur-personaggio, è l'archi-personaggio del libro" (ASOR ROSA, 1988,p.32).

Asor Rosa non si riferisce solo al fatto che le riflessioni del personaggio Belbo vengano trasmesse nella forma di testi scritti al computer, ma anche ad un aspetto strutturale:

> Questo riguarda, da una parte, il controllo sulla mole immensa dei dati eruditi: centinaia, anzi migliaia di nomi, di titoli, di riferimenti, di relazioni (vagoni di schede, che solo un'alta tecnologia poteva mettere in movimento). Ma, dall'altra, riguarda anche la costruzione del racconto, che in ogni suo punto richiama tutti gli altri. Se uno lo legge come un racconto lineare, è fottuto (ASOR ROSA, 1988, p. 32).

Asor Rosa segue un ragionamento di tipo genetico. Siccome nel frattempo il personal computer è diventato lo strumento più diffuso di redazione di un testo e quindi non rappresenta più un criterio valido per distinguere eventualmente un testo da un altro, oggi non daremmo più sì tanta importanza alla prospettiva genetica come all'epoca in cui Asor Rosa scrisse la sua recensione.

Eco stesso ha sottolineato un altro aspetto del suo romanzo. Lo ha interpretato come un messaggio contro la sindrome del sospetto, cioè contro una tendenza a cercare dei significati cifrati dappertutto.

Questa interpretazione era diretta non solo contro la dietrologia (e in tal modo si inseriva in una riflessione politica), ma anche contro i pericoli che Eco vedeva all'interno di una prassi di interpretazione dei testi non più controllata da una successione razionale di ipotesi[86].

Eco stesso inseriva, insomma, le sue riflessioni sulla "sindrome del sospetto" e sulla genetica delle teorie del complotto all'interno del più ampio quadro teorico semiotico sull'interpretazione e i suoi limiti, che egli veniva elaborando più o meno

[86] L'autore ha messo a confronto *Il pendolo di Foucault* e *Il nome della rosa* nel modo seguente: *Il nome della rosa* parte da un mondo ideologicamente stabile per introdurvi un filone di pensiero destabilizzante, mentre nel *Pendolo di Foucault* il punto di partenza è un mondo destabilizzato nel quale alla fine si torna all'idea della necessità di imporre dei limiti al pensiero.

nello stesso arco di tempo, parallelamente alla stesura de *Il Pendolo*: riflessioni che confluiranno nell'importante saggio *I limiti dell'interpretazione,* pubblicato nel 1990.

Ed è proprio a partire da questo saggio che si imposta una necessaria svolta nel pensiero di Eco, nei termini di una accentuazione del "realismo negativo" e di un richiamo allo "zoccolo duro dei fatti", che pur esiste al di là del soggettivismo e relativismo delle interpretazioni, chiarendo l'impianto di fondo illuministico del suo ragionamento contro le derive postmoderniste della filosofia e della comunicazione[87].

In questo senso, allora, nei romanzi di Eco si scopre una inedita tensione etica, principalmente in quelli le cui trame, come ne *Il Pendolo di Foucault*, *Il cimitero di Praga* e *Numero zero*, sono incentrate attorno al tema del complotto, forma collettiva e degenerata di falsificazione della Storia, fondata su una "semiosi ermetica" delirante e paranoica.

In realtà nel *Pendolo*, è messo in scena non un complotto particolare, ma il morboso funzionamento delle teorie del complotto.

Ambientato intorno agli anni '70, il romanzo rilegge parte della storia culturale italiana di quegli anni, a partire dalla contestazione sessantottina, con i suoi fermenti e le sue lotte ideologiche; ma, soprattutto, rilegge l'intera storia dell'occidente nell'ottica del sapere ermetico, che, come una oscura e magmatica trama sotterranea, sembra segnare i destini dell'umanità.

Sullo sfondo di un intersecarsi di scienze occulte, società segrete e complotti cosmici, tre redattori editoriali di Milano, attraverso la frequentazione di autori piuttosto sospetti e la pubblicazione di opere alquanto insolite, si imbattono involontariamente in un testo che sembra indicare una *mappa* da seguire per la rivelazione di un mistero profondo, di un segreto nascosto, che racchiude la verità ultima del mondo.

Essi sono: uno studente, non a caso laureatosi con una tesi sui cavalieri Templari, dal nome emblematico di Casaubon; un intellettuale della generazione post-resistenziale, alquanto dimesso e frustrato, il piemontese Belbo; un curioso di dottrina ebraica e cabbalistica affascinato dai misteri biblici, Diotallevi.

Ognuno di loro ha una propria storia nella storia, con contorni privati, – gli amori e gli studi di Casaubon, le manie e la malattia di Diotallevi, gli episodi d'infanzia

[87] Ne *I limiti dell'interpretazione,* Eco collegava appunto la paranoia complottistica ad un tipo di ermeneutica che chiama semiosi ermetica che nasce in ambito neoplatonico e rinascimentale, ma non si esplica solo nell'esoterismo. Eco rinviene questa tendenza che definisce come nevrosi dell'interpretazione anche in certi aspetti del pensiero di Heidegger o del decostruzionismo, nonché in molti aspetti della moderna comunicazione (ECO, 1990).

ed i tormenti sentimentali di Belbo –, ma il vero *plot* narrativo del romanzo è la costruzione del Piano.

I tre amici vengono suggestionati dall' apparizione di un personaggio ambiguo e poco rispettabile (il colonnello Ardenti) e spinti ad approfondire l'esistenza di una trama segreta, trasmessa di secolo in secolo da un gruppo di iniziati ad un altro, il cui fine è il dominio assoluto del mondo.

Essi, allora, inventano un Piano sulla base di un presunto messaggio segreto dei Templari, consegnato alla posterità prima della soppressione dell'ordine.

Man mano, però, il Piano immaginato come un atto di goliardia, finisce per diventare realtà, uno schema interpretativo della Storia che, proprio perché creduto vero, diventa vero.

Dopo aver scoperto quelle che essi credono delle straordinarie analogie nei libri che consultano di volta in volta, i tre protagonisti rileggono la storia occidentale come la realizzazione di un complotto occultista ed ermetico, destinato allo svelamento del segreto templare e alla conquista finale del potere.

Un segreto che evidentemente non esiste, ma che è realmente preso sul serio da una setta iniziatica, i "Diabolici", che prende le loro deliranti fantasie libresche per delle rivelazioni veritiere.

"Noi abbiamo inventato un Piano inesistente ed Essi non solo lo hanno preso per buono, ma si sono convinti di esserci dentro da tempo […]. Ma se inventando un piano gli altri lo realizzano, il Piano è come se ci fosse, anzi, ormai c'è" (ECO, 1988, p.234).

E i tre amici pagheranno con la morte questa incauta evocazione del Falso, perché, "se si dimostra che il Reale può diventare Falso, si finisce per dimostrare anche che il Falso può diventare Reale, e il confine divisorio (quale che sia) tra giusto e ingiusto, tra bene e male, tra autentico e inautentico, salta irrimediabilmente" (ASOR ROSA,1988, p. 32).

Nel *Pendolo di Foucault*, la ri-scrittura della Storia degenera in una sorta di pseudo-storia**,** basata in gran parte su documenti *falsi* come, fra gli altri, il *Corpus Hermeticum*, i manifesti rosacrociani e i *Protocolli dei Savi Anziani di Sion*.

Non solo: il Piano, che seduce sempre di più e in una maniera ossessiva, i protagonisti è nato per un gioco combinatorio, attraverso la permutazione casuale dei testi esoterici inseriti in un computer.

> Il romanzo potrebbe essere letto, da questo punto di vista, come la storia di una colossale impostura, che attraversa da cima a fondo, sotterraneamente, tutta la nostra civiltà (e ne caratterizza, dunque, una buona parte). Il trattato dell' impostura, che Eco scrive, si misura con le forze del visionarismo magico ed esoterico (con qualche vago accenno piduistico): là dove il settarismo sfocia nel sangue, la descrizione del dramma di Belbo, Casaubon e Diotallevi necessariamente s'arresta (ASOR ROSA,1988, p. 32).

Ma come sorgono i complotti e in che cosa consiste una lettura paranoica della Storia e della realtà?

La mentalità paranoica da cui nascono i complotti è, per Eco, innanzitutto, da imputarsi all'onnipresente desiderio (o bisogno) dell'uomo di scaricare su un *Piano*, esterno e universale, la responsabilità dei propri fallimenti.

Tra le tante citazioni allegabili a sostegno, si vedano queste frasi pronunciate da Belbo: "Inventare un Piano: il Piano ti giustifica a tal punto che non sei neppure responsabile del Piano stesso. Basta tirare il sasso e nascondere la mano. Non ci sarebbe fallimento se davvero ci fosse un Piano" (ECO, 1988, p. 415).

I tre protagonisti che, come abbiamo detto, lavorano per la casa editrice milanese Garamond, diventano consapevoli dell'esistenza di un occulto mondo letterario e para-letterario riguardante l'ermetismo e le società segrete, prodotto e consumato da una eterogenea sub-cultura ai margini delle istituzioni e del *mainstream* culturale.

Di tale mondo fa parte una setta i cui membri essi soprannominano "i Diabolici", che costituiscono ciò che Stanley Fish [88] (1980) chiamerebbe una "comunità interpretativa": in possesso di un proprio canone di testi (esoterici ed ermetici), tale comunità ha sviluppato i suoi propri metodi di lettura e interpretazione e, addirittura, le sue proprie pratiche di scrittura. È, a tutti gli effetti, "una comunità di lettori paranoici" (McHALE, 1992).

Man mano che si inoltrano nella lettura di tali testi, anche Casaubon, Belbo e Diotallevi imparano a leggere secondo le norme *diaboliche*, cioè, in modo paranoico, e persino cominciano a realizzare il proprio *pastiche* di scritti *diabolici*, basato su tali norme, "parodiando la logica dei nostri diabolici", dice Casaubon (ECO,1988, p.234).

Ma come si può leggere diabolicamente o paranoicamente?

---

[88] Il noto critico letterario statunitense sostiene in molti dei suoi saggi di ermeneutica e critica letteraria che sono i lettori, più che il testo statico, a costruire il senso in virtù delle teorie e delle credenze che si fanno a proposito del testo e che decidono di considerare vere. Ma questa formula può essere applicata a qualsiasi testo, anche non letterario. I lettori, cioè, sono una comunità di persone che condividono le stesse strategie interpretative.

La regola fondamentale – che Eco mette in bocca a Belbo, ma che, in realtà, è una citazione dello scrittore Edward Morgan Forster in *Howards End* – è: “Only connect”.

Il corollario è: “sospettare sempre”, cioè leggere sospettosamente, stabilendo analogie ed occulte connessioni tra le cose.

Belbo spiega a Casaubon:

> Aveva ragione lei. Qualsiasi dato diventa importante se è connesso a un altro. La connessione cambia la prospettiva. Induce a pensare che ogni parvenza del mondo, ogni voce, ogni parola scritta o detta non abbia il senso che appare, Ma ci parli di un Segreto. Il criterio è semplice: sospettare, sospettare sempre. Si può leggere in trasparenza anche un cartello di senso vietato (ECO, 1988, p.345).

Casaubon mette in pratica queste istruzioni di lettura quando tenta di interpretare i testi che appartengono al canone dei Diabolici, più specificamente i manifesti rosacrociani del XVII secolo scritti da Johann Valentin Andreae.

Le modalità di lettura paranoica si precisano man mano che Casaubon e i suoi amici si familiarizzano sempre di più (e questo alla fine per loro sarà fatale) con il modo di pensare di questa misteriosa setta.

Casaubon lo riassume così:

> Prima regola: i concetti si collegano per analogia. Non ci sono regole per decidere all’inizio se un’analogia sia buona o cattiva, perché qualsiasi cosa è simile a qualsiasi altra sotto un certo rapporto. Esempio. Patata si incrocia con mela, perché entrambe sono vegetali e tondeggianti. Da mela a serpente, per connessione biblica. Da serpente a ciambella, per similitudine formale, da ciambella a salvagente e di lì a costume da bagno, dal bagno alla carta nautica, dalla carta nautica alla carta igienica, dall’igiene all’alcool, dall’alcool alla droga, dalla droga alla siringa, dalla siringa al buco, dal buco al terreno, dal terreno alla patata. Perfetto. La seconda regola dice infatti che, se alla fine *tout se tient*, il gioco è valido. Da patata a patata, *tout se tient*. Dunque è giusto. Terza regola: le connessioni non debbono essere inedite, nel senso che debbono essere già state poste almeno una volta, e meglio se molte, da altri. Solo così gli incroci appaiono veri, perché sono ovvi (ECO, 1988, p.618).

Altri esempi di lettura paranoica sono l’interpretazione che Ardenti dà di un criptico testo francese del XIV secolo, suppostamente una prova documentaria di una cospirazione templare, e la parodica lettura che Belbo fa di un manuale per automobilisti secondo le modalità paranoiche.

Belbo programma il suo computer (soprannominato Abulafia) per generare combinazioni e sequenze casuali di *fatti* che vengono anch’essi interpretati secondo il principio che “ogni cosa si connette con ogni altra cosa”.

Lo stesso Eco collega la forsennata e folle strategia interpretativa de *Il pendolo* al paradigma ermeneutico degli ermetici rinascimentali, per i quali ogni segno del mondo era collegato agli altri per via di somiglianza e analogia.

Ne *I limiti dell'interpretazione* Eco traccia un'importante disamina storica su tale modalità conoscitiva che rinviene, innanzitutto, in Grecia legata alla figura di Hermes e alle sue caratteristiche di volatilità, volubilità, connessione tra mondi divini e umani.

A differenza del razionalismo di matrice aristotelica, fondato su un processo unilineare di causa-effetto e sui principi binari ed escludenti di non contraddizione e del terzo escluso, ancora oggi, alla base della razionalità occidentale, per il pensiero ermetico "le catene casuali si riavvolgono su loro stesse a spirale, il dopo precede il prima" (ECO, 1990a, p. 167), gli opposti convivono sullo stesso piano e molte cose possono essere vere allo stesso tempo.

Successivamente sarà il neoplatonismo a concepire un universo dove *tout se tient* e ogni cosa corrisponde alle altre in un vincolo di "simpatia" universale.

Il neoplatonismo, pur pensando l'Uno come il luogo della coincidenza degli opposti, anzi proprio per questo, è non solo il pensiero della conciliazione, ma anche dell'elusione.

Infatti, l'Uno in se stesso è insondabile e inesprimibile; quanto all'universo, essendo retto da una rete di similitudini e di simpatie cosmiche, di esso si può dire tutto e il contrario di tutto[89].

Tale approccio conoscitivo ed interpretativo del mondo definito "semiosi ermetica" è, per Eco, una forma patologica della comunicazione, la cui influenza nefasta si estende attraverso i millenni, dall'ermetismo ellenistico al romanticismo, dal rinascimento al decostruzionismo.

La semiosi ermetica rimanda così ad una interpretazione infinita che non si può mai arrestare e il cui unico contenuto è, in fondo, l'affermazione della coincidenza degli opposti: "il pensiero ermetico trasforma l'intero teatro del mondo in fenomeno linguistico, e contemporaneamente sottrae al linguaggio ogni potere comunicativo" (ECO,1990a, p.166).

---

[89] Il punto di partenza della semiosi deve essere rintracciata nel sincretismo ellenistico: "molte cose possono essere vere nello stesso momento anche se si contraddicono, ma se si contraddicono esse contengono un messaggio segreto e dicono altro da ciò che sembrano dire. Tuttavia, poiché ogni cosa ha rapporti di analogia, continuità e somiglianza con qualsiasi altra cosa, qualsiasi determinazione sarà inadeguata: non appena si scopre che c'è un significato privilegiato si può essere certi che non è quello vero" (ECO, 1990a, p. 165).

Il sincretismo ermetico, peraltro, non induce i suoi seguaci all'umiltà: al contrario, poiché diffida di tutte le determinazioni e di tutte le opere, crea un vuoto che viene riempito dalla presunzione di detenere il segreto del mondo: il fatto che questo segreto sia inesprimibile pone l'adepto dell'esoterismo ermetico al riparo di ogni verifica e controllo e potenzia la sua arroganza.

Ma leggiamo ciò che Belbo scrive in un *file* e custodisce gelosamente nel suo computer:

> Quando cede la religione l'arte provvede. Il Piano l'inventi, metafora di quello inconoscibile. Anche un complotto umano può riempire il vuoto [...] credi che ci sia un segreto e ti sentirai iniziato. Non costa nulla. Creare una immensa speranza che non possa essere mai sradicata perché la radice non c'è [...] perché scrivere romanzi? Riscrivere la storia, la storia che poi diventi. [...] Inventare, forsennatamente inventare, senza badare ai nessi, da non riuscire più a fare un riassunto. Un semplice gioco a staffetta tra emblemi, uno che dica l'altro senza sosta (ECO, 1988, p. 234).

Leggendo qualche tempo dopo con più lucidità, i pensieri deliranti e tormentati del suo amico, Casaubon, comprende che l'intenzione di ordire un complotto cosmico è nato in Belbo, a causa della "pochezza metafisica della nostra condizione", della mancanza di riferimento a Dio e della conseguente questione: chi ha preso il suo posto?

La risposta a tale domanda sembra riposare sull'ipotesi secondo la quale il progetto di cospirazione si sviluppa in Belbo proprio a partire da tale bisogno: appagare la sua vita interiore, le sue necessità religiose e filosofiche prima che politiche e sociali.

È la *morte di Dio* e la volontà onnipotente di sostituirsi a lui che sostengono la concezione del Piano, il solo che potrebbe assicurare una finalità razionale alla Storia.

In questo modo è possibile per Belbo "compensare la nostra impotenza nei confronti della realtà: se il Piano esiste, la nostra limitatezza, la nostra mortalità sono giustificate, e la sconfitta non è più colpa nostra" (ECO, 1988, p. 318).

In questo modo ci si sentirebbe dei martiri o degli eroi non dei vigliacchi, condizione che segna profondamente la vita di Belbo, che si sente inadatto a prendere parte attivamente alla Storia.

In quest'ottica sembra che Belbo sia condotto a inventare il Piano essenzialmente per una crisi esistenziale e metafisica: per lui il mondo, la Storia e la sua stessa esistenza non hanno alcun senso prestabilito.

È per questa ragione che egli cerca nella riscrittura finzionale i mezzi per trovare una giustificazione che possa soddisfare il suo bisogno ossessivo di verità; un bisogno che non arriverà mai a soddisfare, se non in prossimità della morte quando si rende

conto che aveva già vissuto e conosciuto la verità, grazie alla quale egli avrebbe potuto dare un senso vero, autentico alla sua vita e a quella dell'umanità.

> Qual è la morale di questa storia? Noi viviamo nel gran labirinto del mondo [...] di cui non solo non abbiamo ancora individuato tutti i sentieri, ma neppure riusciamo ad esprimere il disegno totale.
> Ma c'è anche un'alra ragione per cui la narrativa ci fa sentire a nostro agio rispetto alla realtà. C'è una regola aurea per ogni criptoanalista o decrittatore di codici segreti, e cioè che ogni messaggio puó essere decrittato purchè si sappia che si tratta di un messaggio. Il problema col mondo reale è che ci staimo chiedendo da millenni se ci sia un messaggio e se questo messaggio abbia un senso. Con un universo narrativo noi sappiamo per certo che esso costituisce un messaggio e che un'autorità autoriale sta dietro di esso, come sua origine e come insieme di istruzioni per la lettura (ECO, 1994, p. 141, 143).

Nei meandri della Storia, si è cercata una verità, forse la Verità, un senso ultimo che guidasse gli eventi, ma non c'era nessuna verità, se non quella che essa non è mai esistita. Ormai è troppo tardi però. Nessuno può credere che il messaggio di *Provins*, contenente il senso di tutto il Piano, abbia lo stesso valore di una lista della lavandaia.

Nessuno può convincersi che non esista un sapere da possedere, una scienza da trasmettere e un mistero da perpetuare.

La visione echiana della Storia non poteva avere che esiti nichilistici e, in fondo pessimistici: se Dio non c'è, non ci resta che inventare complotti e manipolare la Storia secondo meccanismi retorici che spingano a riconoscere sempre una qualche dietrologia occulta, un "ultimo livello" di senso che dia significato agli eventi, che deve sfuggire perché tenuto nascosto.

Come il vecchio Adso, ne *Il nome della rosa*, abdicando alla conoscenza, sprofonda, nel finale del romanzo, in un silenzio mistico, in cui Dio e nulla coincidono, anche la *quête* conoscitiva (ma forse anche teologica) dei protagonisti de *Il Pendolo* è destinata a naufragare, finisce nel vuoto, nel nulla, nel non senso, dove il commento non ha più ragion d'essere e lascia spazio al silenzio.

Il Piano sprofonda nella follia perché rifiuta di sostenere razionalmente un problema di metodo: i materiali autenticamente storici non sono inerti e perfettamente disponibili per essere incastonati in una vicenda inventata, o rielaborati in una *versione romanzesca* della storia; la narrazione, l'interpretazione sono già al lavoro in ogni fase della ricerca e del montaggio, e non come modo esteriore di presentazione dei fatti; i *dati* sono sempre già costruiti, e manca un criterio superiore per accettare la verità di una costruzione, o decidere tra ricostruzioni quale sia vera, meno falsa (il "punto fisso").

VI.3 Ermeneutica del sospetto e teoria cospiratoria *perturbante* ne *Il Pendolo di Foucault*

Nel film di Woody Allen *The curse of Jade Scorpion* (La maledizione dello scorpione di Giada, 2001), C.W. Briggs, detective di una compagnia assicurativa, viene accusato di aver rubato dei gioielli in una cassaforte, protetta da un sistema di allarme che lui stesso aveva installato.

Le prove sembrano, in effetti, indicare che il ladro sia lui, ma Briggs nega le accuse e sospetta di essere vittima di un complotto. Messo di fronte all'evidenza delle prove spiega al suo capo:

> BRIGGS: Non vedi che razza di complotto è questo? Loro piazzano un'impronta di scarpa e un'impronta digitale. La guardia notturna falsifica la mia firma. È facile. E questa oppiomane, pazza si inventa una storia e Fitzgerald piazza i gioielli nel mio appartamento.
> MAGRODER: C'è un termine preciso per quelli che pensano che tutti stiano complottando contro di loro.
> BRIGGS: Esatto: perspicaci!

Come si scoprirà Briggs è effettivamente il ladro. Ma è anche la vittima di una "*conjuration*", non organizzata dalle persone che lui sospetta, ma nel senso di "*to effect by magic or jugglery"* (compiere qualcosa per magia o con giochi di prestigio), che è, appunto, una delle molte definizioni dell'*Oxford English Dictionary*, per il verbo *to conjure*.

Voltan Polgar, ipnotista e mago, aveva infatti ipnotizzato Briggs e lo aveva condizionato ad obbedire alla parola d'ordine *"Costantinople"*.

Ogni volta che Briggs sente questa parola ricade immediatamente sotto la suggestione di Polgar, esegue i suoi ordini e ruba i gioielli per lui, visto che solo Briggs sa come bypassare il sistema di sicurezza. Al risveglio dalla suggestione ipnotica non ricorda più nulla.

Come Edipo, il detective Briggs dà la caccia al criminale che lui stesso è diventato, sebbene all'insaputa della propria parte cosciente. Ovviamente, come in ogni film di Woody Allen, la storia ha un finale tutt'altro che tragico. Ma il divertente gioco di parole – Briggs che risponde "perspicace" quando tutti si apettano "paranoide" – rivela la struttura offerta dalle teorie cospiratorie: esse forniscono uno schema più o meno complesso in cui degli eventi, altrimenti misteriosi e inspiegabili, perdono la loro casualità e diventano parte di una trama.

Il teorico del complotto è un interprete e, come tale, un lettore, anche se la sua percezione può essere più una lettura di qualcosa che non c'è, piuttosto che una estrapolazione di significati effettivamente presenti.

Le cospirazioni, d'altra parte, almeno quelle lettearie, non potrebbero esistere senza la presenza di parole magiche, parole che funzionano come parole d'ordine, determinate sequenze di parole o, in quasi altrettanti casi, l'assenza significativa di parole che costituiscono elementi essenziali alla trama cospiratoria.

Le parole o l'assenza significativa di parole non solo sono degli strumenti fondamentali della cospirazione, quando, per esempio, in qualità di parole d'ordine determinano chi possa avere accesso a una stanza, a uno spazio, o a delle informazioni, ma, a livello della logica narrativa delineano anche delle strutture e forniscono una logica per l'intreccio, mentre al tempo stesso producono giocosamente un *surplus* di significato, che mette in questione l'esaustività di una lettura che dia conto soltanto della realtà superficiale e unidimensionale della storia raccontata.

Così tali parole d'ordine danno accesso ad una moltitudine di discorsi intrecciati nel testo.

Nel suo studio sul perturbante, Freud descrive questo fenomeno come "tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che, invece è affiorato".

Paure represse e angosce ataviche che a lungo erano state credute sconfitte e superate, tornano in superficie nel momento in cui "l'esame di realtà" mette in dubbio la normale percezione razionale.

Un tale dilemma, relativo alla possibilità che le convinzioni superate e ormai ritenute indegne di fede si rivelino nonostante tutto, rispondenti alla "realtà" interviene a dominare le vite dei protagonisti de *Il Pendolo*, nel momento in cui la teoria cospiratoria che hanno costruito per gioco sembra trasformarsi in realtà.

Come abbiamo già visto, Belbo, Casaubon editor di una collana di testi di argomento esoterico presso la Garamond, stanchi di manoscritti e testi di occultismo di bassa lega e scrittori dilettanti, si mettono a progettare per gioco una complessa teoria cospiratoria.

Il dar forma al Piano, che, come creta molle ubbidiva ai nostri desideri fabulatori dà vita ad una ossessione interpretativa del progetto del complotto, che si viene pian piano svelando e si trasforma in una vera e propria ermeneutica paranoica.

È la loro interpretazione del proprio stesso testo, in una sorta di circolo vizioso, che produce il mostro perturbante che li perseguita e domina la loro percezione.

Poco prima di morire di cancro, Diotallevi esprime la convinzione che le metastasi che hanno colpito le sue cellule siano il risultato diretto del loro manipolare lettere.

Accusandosi della blasfemia di "manipolare lettere del Libro", Diotallevi percepisce la propria malattia come un processo di lettura magica, nel quale le cellule invertono, traspongono, alterano, permutano.

Per Diotallevi i poteri teurgici della *khokmhat ha tseruf*, la scienza combinatoria, si sono mutati in magia nera, perché i tre protagonisti non hanno impiegato la Cabala pratica, la *khokhmat ha-shimmush*, nel modo corretto e non l'hanno maneggiata con il rispetto e la cautela che sono necessari al cabalista.

La confessione di Diotallevi ("muoio perché ho convinto le mie cellule che la regola non c'è, e di ogni testo si può fare quello che si vuole") è, dunque, una espressione di rimorso dinanzi al volto del Numinoso, che è perturbante "nel senso di quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare" (FREUD, 1991).

Ma è qui che ci troviamo alle prese con una anamorfosi, una percezone distorta che sembra corretta solo se osservata dalla prospettiva di Diotallevi.

Noi lettori sappiamo che Diotallevi sta morendo di cancro, e che le sue metastasi potrebbero essere il risultato di cause diverse, ma non certo dei suoi anagrammi.

E, tuttavia, Diotallevi si ritrova protagonista di una vicenda tragica, in cui lui stesso è responsabile della propria autodistruzione. In questa vicenda tragica egli si percepisce come eroe tragico, che nel proprio scetticismo illuminato si è, in realtà, bendato gli occhi e ha dimenticato la spada di Damocle che pende sul capo del cabalista che abusi delle proprie capacità.

Il perturbante provato da Diotallevi gli deriva dall'aver temporaneamente sospeso la propria fede ben radicata nella verità dell'idea mistica che la combinazione delle lettere possa influenzare il mondo intero.

Lo spaventoso, il Numinoso, che si credeva superato ritorna. Poiché sappiamo che Diotallevi è vittima di una illusione sembrerebbe sensato invertire il metodo pansimbolico su cui si fondano le sue confessioni, e dichiarare veramente che non c'è alcun ordine e che di un testo possiamo farne ciò che vogliamo.

Ma non è questa la conclusione cui giunge Casaubon, dopo la morte di Diotallevi.

Anzi, mentre attende all'interno del periscopio gli viene fatto di pensare che Belbo, attraverso il loro gioco, possa davvero aver trovato la verità: "Iacopo Belbo non era pazzo, semplicemente aveva scoperto per gioco, attraverso il gioco, la Verità" (ECO,1988, p. 378).

Tuttavia, la verità in cui Belbo si è imbattuto non è da un lato la presenza mistica di qualche occulto significato, ossia l'esistenza di una tradizione cospiratoria, il collazionare frammenti di informazioni che in ultimo condurranno alla scoperta dell'*Umbilicus Mundi* e doneranno l'onnipotenza a coloro che l'hanno trovato; e non è neppure dall'altro lato l'assenza completa di significato e l'assoluta casualità.

Piuttosto la verità risiede nelle significative strutture di potere che vengono fondate, appunto, sulla finzione di essere in possesso di qualche segreto.

Come osserva Freud in *Costruzioni dell'analisi*, l'unica interpretazione certa del "no" detto dal paziente è quella di una incompletezza.

Anche i due fondamentali no pronunciati ne *Il Pendolo*, cioè la replica di Casaubon, dettata da noia e frustrazione, alla domanda "hai la parola d'ordine?" del computer di Belbo, e il rifiuto finale di Belbo a collaborare con i diabolici, non sono affatto univoci e completi, se interpretati letteralmente come mere negazioni.

Nel caso della risposta di Casaubon, il no riflette l'onesta ammissione di non sapere, ma grazie ad essa prodigiosamente il protagonista si imbatte nella parola magica che gli dà accesso ai file segreti di Belbo.

Nello strano gioco di rimandi agli eventi e alle fantasie infantili questi file costituiscono una sorta di inconscio di Belbo, e proprio la lettura e l'analisi di essi consente, infine, a Casaubon di spiegarsi il rifiuto di Belbo a collaborare con i Diabolici, anche a costo della propria vita.

Il no di Belbo a partecipare a una tradizione ermetica è, prendendo a prestito la spiegazione di Adorno del concetto di contraddizione, un "indice della non verità dell'identità, del trapasso senza residui del contenuto del concetto nel concetto stesso" (ADORNO,2004, p. 56).

È la difesa della non-identità contro una metafisica dell'identità per analogia, la contraddizione all'idea che vi sia una conoscenza possibile della Verità, nella quale i diabolici, teorici della cospirazione e, al tempo stesso cospiratori, hanno cieca fiducia.

Da autentico nevrotico Belbo compensa il trauma infantile – non aver saputo opporre resistenza quando avrebbe dovuto – sacrificando la sua vita per dire no.

Ad ogni modo se una delle caratteristiche dell'opera aperta è la sua resistenza contro il pansimbolismo e il misticismo ermetico, allora la morte di Belbo può essere letta come il sacrificio offerto all'estetica principe della modernità: apertura entro i limiti dell'interpretazione.

E, tuttavia, non è tanto Belbo a servire da allegoria dell'idea; piuttosto, il personaggio di Belbo è un elemento del più ampio contesto dell'intero *Pendolo*, il quale tra le molte altre interpretazioni possibili, può anche essere letto come una parodia dei metodi di interpretazione dell'immaginazione cospiratoria.

La password che apre i file di Belbo non è un significante che sta per qualcos'altro, come vorrebbe l'interpretazione ermetica del paranoico, in cui ciascun segreto allude al successivo in una interminabile ricerca della verità nascosta.

Tutte le password che vengono in mente a Casaubon, termini provenienti dal vocabolario mistico e cabalistico, o dal vissuto di Belbo stesso, e cioè termini che appartengono al contesto dell'*intentio lectoris* o dell'*intentio auctoris*, finiscono tutte per rivelarsi false piste.

Solo la risposta ovvia, non mediata, prodotta dalla frustrazione, il semplice no, si rivela essere un esempio di ciò che "era e che non stava per niente altro, il momento in cui non c'è più rinvio".

L'ammissione di non conoscere il segreto è la parola d'ordine per accedere ai file. Forse il no di Casaubon è uno degli esempi più lucidi di una lettura che segua strettamente l'*intentio operis*. È la risposta non mediata a una lettura non mediata della domanda, la quale però apre letteralmente e istituisce l'orizzonte per nuove opzioni di lettura.

Se il vero iniziato è colui che sa che il più potente dei segreti è un segreto senza contenuto, allora Belbo non solo è il più potente tra gli iniziati, ma anche l'autore, almeno in parte, dell'intrigo (sia nel senso di trama che di complotto), poiché gettando prima l'esca e poi rifiutando di rivelare il segreto è riuscito a conservare la sua *auctoritas* su coloro che credono in un contenuto nascosto in quel segreto.

Proseguendo nell'analisi del comportamento di Belbo, Casaubon comprende che Aglié aveva inquadrato esattamente la situazione e che il solo modo in cui quest'ultimo avrebbe potuto conservare la propria autorità era trasformare Belbo in vittima sacrificale.

Ma è la domanda ultima di Casaubon, la ricerca dell'ultimo anello della catena che spiana la strada ad una svolta autoriflessiva e svela l'intreccio secondario e poetologico del romanzo.

Che cosa aveva capito – finalmente – che gli permetteva di giocarsi la vita, come se tutto quello che doveva sapere l'avesse scoperto da gran tempo senza che se ne fosse accorto sino ad allora, e come se di fronte a questo suo unico, vero, assoluto segreto, tutto quanto avveniva nel *Conservatoire*, fosse irrimediabilmente stupido – e stupido a quel punto fosse ostinarsi a vivere?

Il "Testo chiave", come Casaubon definisce "l'ultimo testo che ho trovato quando quasi stavo per cedere" (ECO, 1988, p.595) conduce il protagonista, che si autoproclama detective ("sono ancora una volta Sam Spade") e nega chiaramente di essere un critico letterario ("io non sono un critico letterario"), al cuore stesso della teoria letteraria: "L'ho capito io questa sera; occorre che l'autore muoia perché il lettore si accorga della sua verità" (ECO,1988, p. 596).

All'apice della sua *auctoritas* Belbo che, in qualche modo, è artista e *auctor*, autore di cospirazioni, deve morire, divenire vittima sacrificale perché divenuto una minaccia per l'idea di cospirazione. Ma è anche *Opfer der Kunst*, *vittima di* e s*acrificio per* l'arte, un personaggio del testo che deve morire all'interno della trama drammatica, per l'estetica dell'opera d'arte.

Ed ecco riapparire l'*autore*, per lo meno la sua *eco*, un'eco magica.

Eco si iscrive, infatti, nel proprio romanzo scegliendo come epigrafe per il sesto capitolo, il capitolo nel quale Casaubon trova la parola d'ordine per il computer di Belbo, una citazione dalla poesia *El Golem* di Borges.

> Leon Giuda si dette a mutazioni
> Di lettere e a complesse mutazioni
> Edisse alfine il Nome che è la chiave,
> la Porta, l'*Eco*, l'Ospite e il Palazzo
> (BORGES, 2002, p.65-67).

VI. 4 Quando la Storia imita la finzione e la finzione imita la Storia: *Il cimitero di Praga*

Ne *Il cimitero di Praga* (2010) la storia *reale* è intrecciata con una narrativa in cui "l'unico personaggio inventato è il protagonista Simone Simonini" (ECO, 2010, p. 515), un falsario di professione della metà del XIX secolo.

Scritto e strutturato come un *feuilleton*, contenente anche le illustrazioni relative alla storia narrata tipica di questo genere paraletterario, ne *Il cimitero di Praga,* Eco rivisita l'epoca di alcuni dei suoi narratori preferiti come Dumas, Hugo, Eugène Sue e Manzoni, così come ritratta, con l'accuratezza e la meticolosità di uno storico, un secolo di rivoluzioni e di sconvolgimenti socio-politici in Europa.

Nella capitale francese appena rinnovata dal progetto urbanistico del Barone Haussmann, Simonini, su consiglio di un giovanissimo Sigmund Freud, inizia a scrivere un diario-autobiografia per recuperare la memoria dopo essere stato colpito da una grave amnesia.

Ben presto tale scritto si trasforma in una conversazione a distanza tra Simonini ed un sedicente abate Dalla Piccola, che sembra abitare in un angusto appartamento collegato alla dimora di Simonini.

Le loro vite appaiono intrecciate: infatti, ciò che uno non ricorda lo ricorda bene l'altro. Si ripercorrono gli anni dal 1830 al 1897. Si definisce la personalità di Simonini, individuo camaleontico, egoista, anticlericale, misogino, razzista, il quale tenta di racimolare senza scrupoli un soddisfacente patrimonio per godersi i piaceri della vita e soprattutto del buon cibo.

Simonini rievoca la fanciullezza solitaria trascorsa con il nonno, anch'egli antisemita e fervente sostenitore dell'*ancien régime*. Dopo la morte del nonno, egli si applica all'attività di falsario, svolta per puro piacere della menzogna: inventa e sventa complotti, crea e a scioglie intrighi, nel vortice internazionale di spionaggio e controspionaggio in cui è entrato.

In questo clima di cospirazioni, pur vivendo momenti epocali del XIX secolo quali i moti carbonari, la spedizione dei Mille, il 1848, il Secondo Impero di Napoleone III e i giorni della Comune, Simonini lavora instancabilmente ad un'opera *letteraria* che costituisce l'apogeo della mistificazione storica, alla quale affida tutto il suo odio verso il popolo ebraico.

Si tratta dei *Protocolli dei Savi di Sion*, un *falso* storico “che avrà conseguenze storiche terribili, quali i pogrom russi e la Shoah” (ECO, 2002, p. 123).

Al centro della trama del romanzo, vi sono, dunque, i cosiddetti *Protocolli dei Savi di Sion*, la storia del cui *confezionamento* retorico, narrativo e mediatico Eco ricostruisce nei dettagli in numerosi interventi e saggi teorici.

Si tratta appunto di un documento falso, redatto dai servizi russi nei primi anni del XX secolo (1903), tradotto in tedesco (1919), pubblicato sul *Times* (1920) e poi tradotto in francese e in italiano nei primi anni ’20.

I *Protocolli* erano stati all’inizio presentati come atti dell’incontro segreto di una setta di congiurati ebrei aventi il progetto di infiltrarsi in tutti i livelli della direzione della società, in particolare nell’economia, nella politica, nella cultura, nei *media* e nell’esercito.

Fu solo nel 1921, un anno dopo l’articolo del *Times*, che lo stesso Philip Graves, corrispondente a Istanbul del quotidiano britannico, rivelò che i *Protocolli* erano un falso ottenuto attraverso la *riscrittura* del *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu*, un *pamphlet* che era stato pubblicato nel 1864 dall’avvocato e agitatore politico Maurice Joly e diretto contro Napoleone III.

Nel *Dialogue aux enfers*, Machiavelli/Napoleone ipotizza un modo (allora) inedito di manipolare l’opinione pubblica attraverso il controllo dei media senza utilizzare la semplice coppia repressione/censura – modalità abusate dai regimi autoritari precedenti – e scegliendo invece di prendere segretamente il controllo degli organi di stampa siano essi di destra o di sinistra, per indurli a diffondere, quale che sia il loro colore politico apparente, le idee del governo:

> Dal momento che il giornalismo è una forza così grande, sai cosa farà il mio governo? Diventerà giornalista, diventerà l’incarnazione del giornalismo [...] Come Visnú, la mia stampa avrà cento braccia e queste braccia daranno la mano a ogni tendenza di qualsiasi opinione, sparsa nell’ intero paese. Si apparterrà al mio partito senza saperlo. Coloro che crederanno di parlare la loro lingua parleranno la mia, co1oro che crederanno di sostenere il loro partito, sosteranno in realtà il mio, coloro che crederanno di marciare sotto le loro bandiere, marceranno sotto le mie (JOLY, 1995, p. 103).

Possiamo considerare questa intuizione come un’analisi originale delle derive del regime plebiscitario di Napoleone III, – come la prefigurazione di futuri sviluppi dell’area della comunicazione e della manipolazione politica, oppure come una sorta di

anticipazione di meccanismi che sono ormai consolidati nei regimi autoritari (e forse anche in alcuni regimi democratici) della nostra epoca.

Quello che più ci interessa qui è ricostruire i passaggi attraverso i quali i testi *letterari* possono trasformarsi in mitologie moderne ed essere strumenti utilizzati per farne un argomento politicamente esplosivo.

Carlo Ginzburg ha ricostruito la storia di questo sottogenere narrativo, mostrando che il primo esempio di questi "dialoghi all' inferno" era stato, nel II secolo d.C., quello dei *Dialoghi* di Luciano di Samosata; in seguito, molto più tardi, nei primi anni del XVII secolo, il genere era stato reinventato da Bernard de Fontenelle (GINZBURG, 2006).

Nella seconda metà dell'Ottocento, dopo la presa di potere da parte di Napoleone III, Joly lo aveva infine riattualizzato come modello generico, facendone la trama del suo *pamphlet* contro le tendenze autoritarie del Secondo Impero .

Agli inizi del XX secolo, 30 anni dopo la pubblicazione del *pamphlet* di Joly, gli estensori dei *Protocolli*, legati ai servizi segreti russi, attribuiranno il progetto di penetrazione e controllo dei *media*, della giustizia, economia ed esercito agli ebrei e ad un sedicente complotto ebraico.

Nella citazione che segue, tratta dall'edizione dei *Protocolli dei Savi di Sion*, il riferimento al dio Visnu e l'impianto ideologico di denuncia della pretesa manipolazione dei media rivelano il legame di discendenza tra l'originale di Joly e la copia dei servizi russi:

> La letteratura e il giornalismo sono le due più importanti forze educative e per questo motivo il nostro governo si accaparrerà il maggior numero di periodici. Con questo sistema neutralizzeremo la cattiva influenza della stampa privata e otterremo una influenza enorme sulla mente umana. Se dovessimo permettere la pubblicazione di dieci periodici privati, noi stessi dovremmo pubblicarne trenta. [...] Questi giornali, come il dio indiano Vishnu, avranno centinaia di mani, ognuna delle quali tasterà il polso della variabile opinione pubblica [...] i chiacchieroni che crederanno di ripetere l'opinione del giornale del proprio partito, in realtà non faranno che ripetere la nostra opinione, oppure quella che desideriamo far prevalere; nella convinzione di seguire l'organo del loro partito, costoro in realtà seguiranno la bandiera che faremo sventolare davanti ai loro occhi (NILUS, 1921, p.26).

Se andiamo a rileggere il romanzo di Umberto Eco, troviamo diverse riprese di queste tematiche. Quella che segue, ad esempio, è la presentazione del modo in cui il capitano Simonini presenta la sua personale teoria del complotto o meglio del modo in cui il protagonista del romanzo sintetizza quello che lui stesso definisce "la forma universale di ogni complotto possibile" (ECO, 2010, p. 120) .

> Pensiamo a congiurati che provengano da ogni parte del mondo a rappresentare i tentacoli della loro setta protesi in ogni paese, raduniamoli in una radura, in una grotta, in un castello, in un cimitero, in una cripta, purché sia ragionevolmente buio, facciamo pronunciare da uno di loro un discorso che ne metta a nudo le trame e la volontà di conquistare il mondo [...] Ecco una forma da riempire a piacere, a ciascuno il suo complotto (ECO, 2010, p. 120) .

Il cimitero di Praga ripercorre le origini delle moderne teorie della cospirazione nella cultura popolare a partire dalla metà del XIX secolo, trovandone una forma embrionale ma già complessa nei romanzi di Alexandre Dumas e, secondariamente, mostra che il processo stesso della loro stesura, riscrittura e diffusione non fu di per sé una cospirazione, ma il risultato di una serie di interazioni tra i centri di potere allora in gioco e un diversificato dispositivo di sviluppo che fu, al tempo stesso, politico e narrativo, stratificato nel tempo, e successivamente elaborato su vari *media*, da attori differenti in supporti narrativi diversi con statuti di diversa natura.

Con *Il Cimitero di Praga* Eco punta, stando alle stesse dichiarazioni dell'autore in un'intervista a Claudio Magris, a dimostrare una tesi chiaramente enunciata entro lo stesso testo, ovvero che i romanzi (in particolare quelli d'appendice di Sue e Dumas padre), sono stati utilizzati per la costruzione del complotto antisemita dei *Protocolli*, e, per estensione, di ogni complotto, perché "la gente, (compresi i capi dei servizi segreti) crede solo a quello che ha già sentito affabulare da qualche parte" (ECO, 2016, p. 34).

Quello dei *Protocolli* "[...] è un esempio terribile, in cui tutti potevano accorgersi che si trattava di finzione, perché erano evidenti le citazioni da fonti romanzesche, e tuttavia molti hanno preso tragicamente quella storia come se fosse Storia" (ECO, 2016, p. 34) .

Eco intende, insomma, mostrare il carattere *narrativo* e non fattuale del preteso complotto ebraico veicolato dai *Protocolli*, nel duplice senso di mostrare, da un lato, come le fonti cui hanno attinto gli *autori* del famoso falso siano anzitutto letterarie, dall'altro come il processo di costruzione della trama cospiratoria, che viene intrecciata in tale famigerato testo, rimandi a quel processo di costruzione e intramazione narrativa e retorica, somigliante a quello che presiede alla costruzione di un testo *letterario* vero e proprio.

Nella finzione del romanzo è Simonini ad aver redatto, come se fosse uno scrittore postmoderno *ante litteram*, il testo del complotto, i *Protocolli*, utilizzando una vasta gamma di materiali narrativi, – i discorsi dell'agitatore antisemita Drumont, i romanzi di Dumas, i dialoghi di Joly, i *feuilleton* di Sue, etc.

Il momento cruciale nel romanzo è quello in cui vediamo riapparire (verso la fine), un tema – quello della manipolazione della stampa – che abbiamo incontrato prima nei *Dialogues* di Joly e poi nei *Protocolli*.

La citazione rende evidente che il romanzo si riferisce a questo falso costruito attraverso la riscrittura non tanto per avvalorarne la tesi, quanto per ricostruirne i meccanismi della sua *fabbricazione* mediante la combinazione – questa sì precorritrice – con tecniche di scrittura postmoderne di testi di natura differente.

> Dicono i nostri rabbini che occorrerà accaparrarsi il maggior numero di periodici, in modo che esprimano opinioni apparentemente diverse, così da dar l'impressione di una libera circolazione di idee, mentre in realtà tutti rifletteranno le idee dei dominatori giudaici (ECO, 2010, p. 234) .

Simonini combina questi diversi tipi di testi (romanzi, opuscoli, documenti, servizi, etc.) e ne vende il risultato ai servizi segreti russi, che ne hanno bisogno per motivi legati alla politica interna dell'Impero.

Il testo, in seguito, avrà una vita propria, fra l'altro indipendente dal/dai suo/suoi autore/autori.

Rovesciando certe radicali tendenze costruttiviste postmoderne che tendono a legittimare l'equivalenza tra interpretazione e realtà, il *Cimitero* mostra, allora, con quali modalità di riscrittura combinatoria il preteso complotto sia stato forgiato e che dietro il processo della sua creazione non vi sia né un complotto né una cospirazione.

Anche in questo romanzo Eco gioca esplicitamente, scopertamente, con i due termini della relazione che gli preme indagare: realtà e finzione, universo reale e universo letterario.

L'esito è un incalzante susseguirsi di contaminazioni tra le due sfere, che conduce il lettore a dubitare della possibilità di scindere il vero dal falso e, circostanza capitale per il nostro discorso, conferma ciò che già *Il Pendolo* dichiarava: se prendiamo sul serio le teorie del complotto e le portiamo alle estreme conseguenze (sulla scorta di Pynchon), scopriamo che l'intera Storia può essere riletta come un susseguirsi di complotti, dei loro imprevisti esiti e derive e del loro successivo sfruttamento in vista di ulteriori e ramificati disegni complottardi: i quali a questo punto, finiscono per perdere ogni connotato e ogni limite storicamente e culturalmente determinabile.

In questo gioco di sovrapposizione di piani e muovendosi sempre sul confine incerto di uno spazio eterotipico in cui la *fiction* e la Storia si presentano ambiguamente confusi, è lo stesso romanzo di Eco ad incappare in equivoci e fraintendimenti.

Ad ottobre 2010, pochi giorni dopo la pubblicazione de *Il Cimitero di Praga*, Eco diviene il bersaglio di una bizzarra polemica che è cominciata quando Lucetta Scaraffia (professoressa di storia che scrive per l'*Osservatore romano)*, Riccardo di Segni, (rabbino capo di Roma) e la professoressa Anna Foa, (giornalista per il giornale ebraico *Pagine ebraiche)*, hanno commentato il romanzo di Eco, suggerendo che, sebbene non di proposito, Eco manifesterebbe simpatie per le idee antisemite.

A dire il vero, ambiguità e antisemitismo erano stati menzionati la prima volta dallo scrittore e critico letterario britannico Antony Burgess sul *New York Times* nel 1989 a proposito di un altro romanzo di Eco.

In *Cospiracy to rule the world* Burgess ha parlato de *Il Pendolo di Foucault* in termini che sono applicabili anche al *Cimitero di Praga*:

> Il mondo come lo conosciamo è pieno di maniaci delle cospirazioni. Alcune volte i cospiratori fanno parte della C.I.A., altre sono i fabbricanti della Coca Cola, ora la cospirazione riguarda tutti gli Ebrei, ora tutti i Cattolici. [...] La cospirazione ultima e definitiva sintetizza tutte le possibili cospirazioni – il complotto dei complotti- e ci si domanda contro chi essi stanno complottando [...] In alcuni dei principali giornali europei, il Sign. Eco è stato definito un anti-semita, un'accusa che con molta superficialità ha coinvolto numerosi scrittori. L'accusa probabilmente deriva dal fatto che egli ha fatto risorgere qui gli speciosi *Protocolli dei Savi di Sion*, che fanno parte di una più ampia cospirazione cosmica (BURGESS, 1989, p.1, *traduzione nostra*).

Negli Stati Uniti, sulla scia delle polemiche suscitate in Italia, e forse per precauzione, sul retro della copertina della traduzione statunitense de *Il cimitero di Praga*, è apparso un breve paratesto a firma di Cynthia Ozick, una scrittrice conosciuta per la sua lotta all'antisemitismo.

Di fatto la sua avvertenza mette in guardia lettori superficiali che potrebbero non capire l'ironia di Eco:

> [...]Umberto Eco, un Zola che si presenta con l'apparenza del diavolo. Il suo è un romanzo satanicamente pericoloso, come tutte le storie ironiche, soprattutto se cade nelle mani di un lettore ingenuo. Quindi: lettori ingenui, provinciali, creduloni, tenetevi lontani! Questo romanzo magnificamente malizioso, sconcertante, tortuoso, infarcito di storia e di erudizione è destinato esclusivamente ai lettori più consapevoli, agli intrepidi e (se si può oggi osare questa espressione biblica) ai giusti (OZICK apud ECO, 2011b, *traduzione nostra*).

Nel *Cimitero di Praga* Eco rivisita o meglio "fa risorgere" (per richiamare l'espressione di Burgess), una perversa falsificazione, ma si concentra principalmente sui processi di manipolazione che hanno dato origine ai *Protocolli*. I colpevoli di fatto nel romanzo non vengono sottoposti a giustizia.

Ciò ha incoraggiato le critiche che abbiamo citato, principalmente quella della Scaraffia, che afferma che Eco avrebbe fornito un voyeristico e amorale racconto del male senza, in effetti, denunciare l'antisemitismo e giocando, perciò, un gioco pericoloso (SCARAFFIA, 2010, p. 23).

Una lettura più da vicino de *Il cimitero di Praga* mostra, però, che Eco spesso descrive con fattezze caricaturali i suoi personaggi più discutibili, come Simonini, Rebaudengo, Toussenel, Taxil, Diana, Drumont e Bergamaschi, così come caricaturali sono molte delle illustrazioni inserite nel romanzo.

Eco, inoltre, ha spiegato in numerose interviste, che egli ha rivisitato i discorsi storici di Barruel, Cavour, Garibaldi, Drumont, Taxil, etc., creando dei *pastiche* che mescolano verità, immaginazione e ironia.

Molte delle descrizioni più ostili e cariche di livore messe in bocca a Simonini nei confronti degli Ebrei non sono nient'altro che citazioni di *cliché* e stereotipi razzisti, tratti da testi e discorsi di figure storiche ben conosciute come Lutero, Celine, Nietsche, Marx e Hitler.

Ma la figura più controversa è, senza dubbio, il protagonista Simonini (e il suo doppio Dalla Piccola), una costruzione finzionale umanamente riprovevole, – ghiottone patologico, misantropo, misogino, schizofrenico e assassino – che racchiude in sé tante anime, un falsario e un bugiardo, e come tale *un agent provocateur* nell'ambito della Storia e anche nei confronti del lettore.

Siamo lontani anni luce dalla maestosa figura di Guglielmo di Barskerville e del suo ingenuo allievo Adso. Pur avendo qualche collegamento con la massoneria e la cabala, le ricerche del protagonista non hanno quasi nulla a che vedere con il carattere intellettuale di Casaubon e Belbo de *Il pendolo*.

Il nuovo personaggio, inoltre, è agli antipodi dell'aristocratica *naiveté* di Roberto de La Grive, il personaggio principale de *L'isola del giorno prima*, anche se il libro lascia intravedere l'ipotesi dell'esistenza di due protagonisti che si confondono l'uno con l'altro in uno strano gioco di doppi.

Il carattere del protagonista, avido e completamente privo di scrupoli, ha assai poco a che spartire, anche, con la paesana simpatia di Baudolino, anche se pure quest'ultimo è maestro nell'arte della falsificazione.

Si potrebbe intravedere una qualche analogia con il personaggio del protagonista de *La misteriosa fiamma della regina Loana* che soffre di amnesia come Simonini. Solo che quest'ultimo non deve recuperare la sua vita come Yambo, bensì deve ricreare la

storia delle sue oscure e pericolose trame che sembra avere totalmente dimenticato, perché si mescola alla storia di un *alter ego* altrettanto misterioso e ambiguo, l'Abate Dalla Piccola.

La serie di sinistre azioni di Simonini inizia con la sua prima falsificazione nell'ufficio di Beraudengo a Torino e continua con una lunga catena di inganni e crimini legati alla spedizione di Garibaldi, la morte di Ippolito Nievo, lo spionaggio a Parigi durante la Comune rivoluzionaria, l'attentato alla vita di Napoleone III, l'*Affair Dreyfus*, la sua collaborazione con la Francia e i servizi segreti russi, la sua assistenza al ciarlatano Leo Taxil e alla sua partner Diana Waugh, i suoi rapporti con Jacob Brafmann, un giudeo anti-semita convertito al cristianesimo, la vendita di un falso all'occultista russa Yuliana Glinka e, naturalmente, il suo ruolo di primo piano nell'elaborare i *Protocolli*, servendosi della letteratura e dell'appoggio di accaniti promotori dell'antisemitismo come Edouard Drumont, Osman Bey e Alphonse Toussenel.

Simonini è il protagonista che agisce dietro le quinte di quattro episodi che appartengono alla Storia reale, anche se è poco verosimile che ci sia sempre stata dietro una stessa persona. "Egli è, dunque, un personaggio troppo costruito per essere reale" (CAPOZZI, 2013, p. 34).

La lista dell'odio di Simonini è molto lunga; il motto della sua vita è "Odi, ergo sum" e la litania del suo livore cresce ad ogni capitolo. Con l'eccezione dei suoi scrittori favoriti, Dumas, Sue, Hugo, egli odia tutti, tedeschi, francesi, italiani, e specialmente le donne e gli ebrei, indipendentemente dal fatto che egli conosca ben poco sia le donne che gli ebrei.

Egli collabora con frate Bergamaschi, ma non gli piacciono i gesuiti[90].

> Tuttavia, se all'inizio troviamo disturbante e offensivo la maniera con cui Simonini crea stereotipi e discredita le persone, in seguito ci abituiamo a questi oltraggiosi commenti, in quanto il suo odio è universale, ed è chiaro che nessuna specifica religione o nazionalità in particolare ne risulta denigrata (CAPOZZI, 2013, p. 34, *traduzione nostra*).

[90] Come gli ebrei e i massoni, anche i gesuiti sono descritti in modo stereotipato e quasi grottesco. La didascalia sotto l'immagine di tre gesuiti riassume molto bene i sentimenti anticlericali di Simonini ereditati da suo padre: "I gesuiti sono massoni vestiti da donna" (ECO, 2010, p.20) .

Eco ha ragione quando risponde al rabbino Di Segni dicendo che, “giocando con l’antisemitismo”, egli ha voluto demistificare i *Protocolli* e che la sua intenzione era di provocare il lettore.

Il cimitero di Praga illustra come la creazione di stereotipi può essere usata contro qualsiasi gruppo di persone, e come vari strumenti di promozione dell’odio e di costruzione di nemici *inventati* sono stati usati per secoli.

Sin dalle prime pagine de *Il cimitero di Praga* emerge con chiarezza lo sforzo dell’autore di portare al livello della consapevolezza del lettore, enfatizzandone la natura artificiosa, i meccanismi fondamentali della narrazione.

La tematizzazione del falso e della falsificazione, oltre a mettere in scena il rapporto conflittuale tra immaginario e realtà e a fare del romanzo un metaromanzo, mette in campo la Storia, non solo come allestimento di un palcoscenico fittizio in cui si muovono i personaggi del romanzo, ma come riflessione su se stessa, sul proprio statuto epistemologico e sulle proprie procedure di ricerca.

Eco inizia il romanzo con una epigrafe tratta da Carlo Tenca *La ca'dei cani* (1840):

> Perché gli episodi sono pur necessari, anzi costituiscono la parte principale di un racconto storico, vi abbiamo introdotto la esecuzione di centinaia cittadini impiccati sulla pubblica piazza, quella di due frati abbruciati vivi, l’apparizione di una cometa [...] tutte descrizioni che valgono per quelle di cento tornei, e che hanno il pregio di sviare più che mai la mente del lettore dal fatto principale (ECO, 2010, p. II).

Questo elemento paratestuale è il primo indizio (un primo ammiccamento metatestuale) che avverte il lettore che “centinaia di episodi” svieranno la sua attenzione dall’azione principale della storia.

Per introdurre la storia, questa volta non viene usato l’artificio del manoscritto ritrovato, un *escamotage* narratologico che, come abbiamo visto, risulta assai apprezzato da Eco.

Tuttavia, come nei casi precedenti la narrazione non è diretta e utilizza vari elementi per giustificare la comunicazione degli eventi.

Il personaggio principale è introdotto da un potenziale passante, o meglio dall’ipotesi della presenza di un passante, nel caso in cui questi si fosse trovato a camminare nei pressi del negozio di antiquario di Simonini in un quartiere malfamato di Parigi.

Fin dall'inizio il lettore è opportunamente spiazzato dalla mancanza di un'entità narrante affidabile:

> Il passante che in quella grigia mattina del marzo 1897 avesse attraversato a proprio rischio e pericolo Place Maubert, o la Maub, come la chiamavano i malviventi (già nel centro di vita universitaria nel Medioevo, quando accoglieva la folla degli studenti che frequentavano la facoltà delle Arti nel Vicus Stramineus o Rue de Fouarre, e più tardi luogo di esecuzione capitale di apostoli del libero pensiero come Étienne Dolet), si sarebbe trovato in uno dei pochi luoghi di Parigi risparmiato del barone Haussmann, tra un groviglio di vicoli maleodoranti, tagliati in due settori dal corso della Bievrée che laggiù ancora fuoriusciva da quelle viscere della metropoli dove da tempo era stata confinata, per gettarsi febbricitante, rantolante e verminosa nella vicinissima Senna (ECO, 2010, pag.7).

Tutta l'introduzione è al condizionale, cioè si ipotizza la presenza di un passante che forse non esiste e che forse non ha visto quello che viene raccontato.

Già in questo capitolo iniziale, che rappresenta un preambolo della storia, possiamo notare due aspetti importanti.

Innanzitutto il Narratore si rivolge direttamente al Lettore, secondo un artificio che ricorda *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, e gli ricorda che egli non sa chi sia il personaggio-protagonista che è introdotto appunto nell'atto di scrivere.

In secondo luogo egli cade in contraddizione affermando che *riassumerà* alcuni eventi, come possiamo verificare nel seguente brano:

> Tornato nel salone d'ingresso, il visitatore avrebbe individuato, davanti alla sola finestra da cui penetrava la poca luce che rischiarava l'impasse, seduto al tavolo, un individuo anziano avvolto in una veste da camera, il quale, per tanto che il visitatore avesse potuto sbirciare sopra le sue spalle, stava scrivendo quello che ci accingeremo a leggere, e che talora il Narratore *riassumerà*, per non tediar troppo il Lettore (ECO, 2010, pag.10).

Da un lato il narratore afferma di non sapere assolutamente nulla, mentre dall'altro si arroga il diritto di riassumere alcuni eventi che potrebbero essere noiosi per il Lettore. Bisogna anche notare come il "passante" menzionato in precedenza sia diventato il "visitatore".

Oltretutto, il Narratore, se da un lato dichiara di riassumere le parti tediose, dall'altro rinuncia alla propria "onniscienza" e si mette sullo stesso piano del Lettore, facendo traballare l'immagine di un narratore affidabile:

> Né si attenda il Lettore che il Narratore gli riveli che si sarebbe stupito nel riconoscere nel personaggio qualcuno già nominato in precedenza perché (questo racconto iniziando proprio ora) nessuno vi è mai stato nominato prima, e lo stesso Narratore non sa ancora chi sia il misterioso scrivente, proponendosi di apprenderlo (in una col Lettore) mentre entrambi curiosano

> intrusivi e seguono i segni che la penna di colui sta vergando su quelle carte (ECO, 2010, p. 10).

Questo passo, con cui si chiude il primo capitolo del romanzo, adempie da un lato alla funzione di accompagnare il lettore nel passaggio da una narrazione mediata da una voce eterodiegetica ad una condotta dalla voce di due personaggi interni al mondo narrato (operazione questa, che verrà ripetuta al cap. 25), i quali prendono alternativamente la parola scrivendo sulle pagine di un comune diario.

Dall'altro si propone evidentemente di esibire la finzionalità implicita in ogni narrazione, di stigmatizzare beffardamente l'artificiosità operante in ogni atto affabulatorio, predisponendo il lettore ad una presa di distanza critica dal mondo narrativo, dalle ricostruzioni storiche in esso condotte, e più in generale dal processo di identificazione emotiva istituito con il patto narrativo.

Si potrebbe notare, a tale proposito, che, ne *Il cimitero di Praga*, laddove la narrazione passa attraverso il filtro di una voce eterodiegetica, quest'ultima in genere ostenta la propria estraneità al mondo della finzione, la propria incapacità di formulare giudizi, conclusioni, ipotesi attendibili e fondate rispetto ad una realtà che assume così le sembianze di un enigma di difficile risoluzione; talvolta, invece, si appiattisce sul punto di vista di uno dei personaggi, rinunciando comunque – nell'uno e nell'altro caso – alla funzione tipicamente ottocentesca di un narratore forte, autorevole.

"E dal momento che il Narratore legge e commenta le pagine dei diari, in un romanzo che parla di spie e controspie, ci sembra che il Narratore si comporti proprio come una spia" (CAPOZZI, 2013, p. 23, *traduzione nostra*).

Alla fine, per aiutare coloro che si perderanno nel labirinto, con una nuova strizzata d'occhio, l'autore fornisce un'*Appendice*, chiamata "Inutili precisazioni erudite".

La finzione del Narratore che mette in scena ironicamente se stesso, in quanto fornisce delle istruzioni di lettura del romanzo per lettori esigenti o per "quelli di non fulmineo comprendonio", fingendo di barcamenarsi approssimativamente tra i concetti narratologici di *fabula* e intreccio, e che ammette che anche lui "ha fatto fatica a raccapezzarsi nella storia raccontata", ha ancora una volta la funzione di destabilizzare il mondo del romanzo.

Si aggiunga il tocco del falsario dello stesso scrittore, che impreziosisce il romanzo con numerose illustrazioni (quasi tutte appartenenti alla sua collezione privata), provenienti da svariati romanzi e giornali ottocenteschi e riutilizzate

opportunamente a corredo delle azioni o dei dialoghi del romanzo con tanto di didascalie in stile finto-antico che rinviano alle pagine del libro, tanto da indurre il lettore a sospettare che si tratti di creazioni originali.

Strategie metafinzionali, insieme alla diversa apparenza grafica per ogni voce, alle digressioni, ai *flashback* e alle numerose citazioni, accentuano poi il montaggio di una narrativa decentrata e centrifuga.

Incontriamo, inoltre, frequentemente riferimenti metanarrativi e auto-referenziali all'atto di scrivere e di narrare. Come *Il pendolo* e *Baudolino*, anche *Il Cimitero* illustra le relazioni metanarrative tra la realizzazione di falsi e lo scrivere *fiction*.

Insomma, ci rendiamo conto di come la falsificazione di un testo fittizio all'interno della storia rifletta la fabbricazione esterna del romanzo che stiamo leggendo, in una *mise en abyme* della menzogna, per cui la *fiction* imita la storia che imita la *fiction*, e così via.

Simonini si riferisce più volte al documento falso che sta redigendo come "il mio cimitero di Praga" o "la mia storia del cimitero di Praga" come se fosse un'opera letteraria.

Intrappolato nel suo stesso gioco fraudolento, Simonini è ingannato da Goedsche, che nel suo romanzo *Biarritz* inserisce subdolamente citazioni dal falso documento creato dal cinico falsario italiano.

Ricattato da Goedsche, Simonini allora si decide a dare al suo "capolavoro" – finalmente designato come *Protocolli* (a partire dal cap. XVIII) un assetto più plausibile e articolato, perché dice "ormai la mia vecchia scena del cimitero di Praga era diventato un luogo comune quasi romanzesco"(ECO, 2010, p.321).

L'ironia di questo passaggio, propria, come sappiamo bene, dello stile di Eco narratore (e rafforzata dalla successiva affermazione di Simonini: "Mio Dio come si fa a vivere in un mondo di falsari?"),

> non solo lambisce il tema della concorrenzialità tra illusionismo letterario e falsificazione, già adombrato nel finale di *Baudolino*, ma costringe il lettore a riflettere sulla natura propriamente comunicativa della menzogna, la quale a differenza di ciò che è vero e anche reale (e può persino rimanre ignoto e inerte) nasce esclusivamente per essere comunicata (PEGORARI, 2016, p. 156).

Come si è visto sopra, è proprio a livello della cornice che viene inscenato il lavoro dello storico, il quale si trova a misurarsi con fonti inattendibili, lacunose o

depistanti, il che produce una narrazione storica priva di oggettività ed inestricabilmente invischiata con il vissuto personale e con il profilo psicologico del suo autore.

Nel caso de *Il cimitero di Praga* il metalivello appare particolarmente originale e sofisticato: chi redige il diario, nel quale si mescolano, in modo apparentemente caotico e destrutturato, insignificanti memorie personali ed azioni capaci di condizionare pesantemente tutti i principali eventi storici del diciannovesimo secolo, è infatti un personaggio che ha perso la memoria e si sottopone volontariamente ad una terapia psicanalitica fai da te, ispirata alle intuizioni di Freud.

L'impiego di un personaggio dalla personalità multipla e disturbata nella funzione di storiografo finisce così per sottrarre credibilità agli eventi storici narrati, che vengono ricostruiti dal narratore non senza dubbi, improvvisi vuoti di memoria, perplessità su una loro possibile (benchè involontaria) distorsione, in modo frammentario ed incompleto.

Questa inattendibilità della ricostruzione del passato è evidenziata in diverse circostanze dalla stessa voce narrante, che si trova alle prese con documenti vergati da un io del passato con il quale l'io del presente, a causa della propria condizione patologica, ha cessato di identificarsi, e che vengono interrogati con un vivo sentimento di disagio ed estraneità, quasi con riluttanza, nella consapevolezza che sarà impossibile distinguere l'oggettività dei fatti in presenza di tante intenzionali omissioni, e ad un montaggio di testimonianze costruito ad arte con l'intento non tanto di documentare, quanto di depistare.

A complicare ulteriormente il quadro interviene la seconda voce narrativa dell' abate Dalla Piccola, che si intromette nel diario del protagonista, svelando fatti, particolari, retroscena che lo riguardano in prima persona, ma di cui quest'ultimo ha completamente smarrito la memoria.

Solo ad uno stadio avanzato della narrazione si finisce per scoprire che Simonini e Dalla Piccola sono in realtà la stessa persona, andata incontro, a causa di un evento traumatico, ad uno sdoppiamento della personalità; questa condizione di turbamento patologico della voce narrante si rivela come tale solo quando la terapia di autoanalisi, involontariamente suggerita al Simonini da Freud, sembra ottenere successo.

Non va infine trascurato che il protagonista ha svolto per tutta la vita la professione di falsario, in accordo con una indole cinica, spregiudicata, incline a trarre piacere dagli effetti perturbanti prodotti dai suoi inganni.

Si viene così a costruire un sofisticato intreccio di prospettive, un meccanismo di rifrazioni multiple a livello del quale risulta arduo se non impossibile discernere quale sia la verità, ammesso che essa esista e possa essere conosciuta; essa infatti si nasconde dietro una serie di filtri deformanti che rendono il discorso storico sempre più delirante e grottesco, sebbene dotato di una propria logica interna, più simile alle strutture narrative proprie del romanzo di appendice – cui frequentemente le farneticazioni di Simonini fanno riferimento –, che alla capacità del romanzo ottocentesco di fornire una chiave di lettura corretta o quantomeno convincente della realtà.

Si veda a tal proposito l'inizio del cap. 7:

> Non so se sarei riuscito a ricordare tutti gli eventi, e soprattutto le sensazioni del mio viaggio siciliano tra il giugno 1860 e il marzo 1861, se ieri notte, frugando tra vecchie carte nel fondo di un canterano giù in negozio, non avessi trovato un fascicolo di fogli accartocciati, dove di quelle vicende avevo tenuto un brogliaccio, probabilmente per poter poi fare un rapporto dettagliato ai miei mandanti torinesi. Sono note lacunose, evidentemente avevo segnato solo ciò che ritenevo saliente, o che volevo apparisse saliente. Che cosa avessi taciuto non so (ECO, 2010, p. 137).

Da ciò scaturisce una inedita tensione etica che può essere interpretata come manifestazione di impegno: si nega alla storiografia la possibilità di conoscere il passato in termini oggettivi, esaustivi e neutrali, ma si evidenzia come le ipotesi da essa formulate, sia pure inquinate da parzialità, pregiudizi, meccanismi automatici di costruzione del senso, finisca per condizionare il divenire storico incidendo sulla realtà.

Anche il *Cimitero di* Praga, insomma, conferma l'adesione di Eco ad "una strategia della distanza", la sua predilezione per i romanzi neostorici che hanno abbandonato la pretesa del romanzo storico di interrogare le ragioni di un'epoca più o meno remota, "preferendo ora indagare i meccanismi di costruzione di una realtà, nella quale la falsificazione ha un ruolo tutt'altro che secondario, e facendo del romanzo un metaromanzo che parla di sé e della propria manipolazione degli eventi" (MILANESI, 2015, p. 93).

VI. 6 Complotti e giornali: *Numero zero*, ovvero la Storia al tempo di *Wikipedia*

> I giornali mentono, gli storici mentono, la televisione oggi mente. Non hai visto nei telegiornali un anno fa, con la guerra del Golfo, il cormorano incatramato che agonizzava nel Golfo persico? Poi è stato appurato che in quella stagione era impossibile ci fossero dei cormorani nel Golfo, e le immagini risalivano a otto anni prima, al tempo della guerra Iran-Iraq [...] Viviamo nella menzogna, e se sai che ti mentono, devi vivere nel sospetto. Io sospetto, sospetto sempre (ECO, 2015, p. 54).

Nell'ultimo romanzo, *Numero zero*, Eco ritorna ancora una volta sulle tematiche del vero e del falso, della menzogna che intride le nostre vicende personali e della menzogna collettiva che ci viene propinata quotidianamente sui giornali e sulle televisioni, delle storie costruite ad *hoc*, dei fatti non verificati, delle fonti non citate.

Ancora una volta, quella narrata da Umberto Eco è una realtà in cui il vero si confonde con il falso e in cui ciò che potrebbe essere autentico si rivela, a un certo punto, erroneo, inesatto, fallace. E viceversa.

Ancora una volta Eco ci parla dei complotti, intrighi, sospetti, falsificazioni e occultamenti che muovono la Storia, della paranoia di chi si ostina a vedere complotti dappertutto (il personaggio del romanzo Braggadocio), ma anche di quanta malizia falsificante e mistificante ci sia nelle cosiddette versioni "ufficiali" della storiografia, principalmente quelle speciose e dubbiose ricostruzioni riguardanti episodi scabrosi e controversi della storia più recente.

E la storia cui Eco attinge è quella italiana, dal dopoguerra al 1992, intricata di corruzione, terrorismo, mafia che culmina nella uccisione di Falcone e Borsellino.

Ripercorrendo passaggi e snodi controversi della storia repubblicana d'Italia Eco costruisce una versione alternativa degli eventi, con Mussolini che non sarebbe morto, ma sopravvissuto e scappato in Argentina, raccontandoci del golpe Borghese come del tentativo, estremo, di riportarlo al potere e di Gladio, l'organizzazione paramilitare finanziata dalla CIA, asso nella manica degli alleati in caso di vittoria comunista in Italia.

Non mancano riferimenti alla loggia P2 di Licio Gelli, alle Brigate Rosse (e quindi anche al caso Moro), alla scomparsa (misteriosa?) di papa Luciani, ai servizi segreti corrotti.

La vicenda si svolge negli anni Novanta, gli anni dell'ascesa di un certo Vimercate (ricorda qualcuno?), imprenditore, proprietario di emittenti televisive e

riviste scandalistiche, di cliniche private sulla costa romagnola e desideroso di entrare nel mondo dell'alta finanza, delle banche e dei grandi giornali.

Questa è la motivazione profonda che lo spinge a commissionare un giornale che si chiamerà "Domani", che non uscirà mai, ma sarà solo l'esca per attirare l'attenzione dei grandi della finanza: si dovrà dimostrare, a chi vuole intendere, che il giornale si può fare, allo scopo di ricattarli con eventuali inchieste a loro carico.

"Domani" non dovrà essere come un giornale tradizionale che racconta le notizie del giorno prima, che la gente ha appreso dalla televisione alle otto di sera, ma si occuperà dei riflessi che le notizie avranno subito dopo la pubblicazione, di quello che potrebbe avvenire domani, per l'appunto, e nei giorni a venire, quindi dovrà alludere a fatti che potrebbero succedere a personaggi politici e della finanza.

L'operazione della nascita, vita e morte della testata dovrà essere rigorosamente documentata in un libro scritto dal *gostwriter* Colonna, attraverso la cui voce narrante vengono presentati al lettore gli altri personaggi del racconto, tra vicende storiche, cospirazioni, notizie tendenziose e affari più o meno occulti.

Al gruppo di sei redattori, raccattati da Simei tra professionisti falliti e dalle velleità inappagate (e a tutti quanti i quali Eco assegna, giocosamente, cognomi che corrispondono ai nomi di *font* editoriali), appartengono anche il già citato Colonna, giornalista cinquantenne con alle spalle un matrimonio sbagliato e la consapevolezza di essere un perdente, e la quasi trentenne Maia Fresia, un passato da collaboratrice di riviste di *gossip*, unica donna e anche unica coscienza critica dello staff (è lei la sola a mostrarsi insofferente verso il giornalismo canagliesco di Simei).

Di tutta la finta redazione Colonna è quello che ha il compito più sofisticato, una sorta di elevazione al quadrato della bugia: è pagato per scrivere un libro che racconti la storia della chiusura di questo quotidiano, ben sapendo che il suo fallimento è stato programmato dalla proprietà, ma dandone una versione opposta, che faccia del direttore e dello stesso editore due povere vittime di pressioni occulte contrarie alla libertà di stampa. Va da sé che l'autore ufficiale del libro non sarebbe comunque lui, ma il direttore medesimo.

Questa *trouvaille* varia con intelligenza un modulo già utilizzato da Eco, quello del libro scritto con presunzione di sistemazione storiografica, per rimettere insieme i brandelli di realtà secondo una superiore e sopraggiunta etica della verità.

Il caso più prossimano è quello di Niceta Coniate in *Baudolino* che avrebbe dovuto scrivere la storia del protagonista, ma si rifiuta per ragioni *deontologiche*,

allorché si rende conto che la sua fonte è del tutto inaffidabile. In *Numero zero*, invece, non ci possono più essere scrupoli.

Spicca poi, tra i colleghi di Colonna, Romano Braggadocio [91], accanito cospirazionista, il quale mette a parte Colonna di una sua elaborata teoria che, partendo dall'uccisione di Mussolini (per Braggadocio mai avvenuta: a morire sarebbe stato un sosia del Duce), prova a spiegare alcuni dei grandi misteri italiani (dalla strategia della tensione al delitto Moro) e perfino l'insorgere della Guerra Fredda.

In una Milano allucinata e straniata, Braggadocio cerca la sua personale affermazione giornalistica mescolando eventi storici, allusioni paranoiche e visioni apocalittiche fino ad arrivare all'apparente *deus ex machina* dello scioglimento narrativo: ma l'omicidio di quest'ultimo confonde e intorbida le acque in cui si sono sviluppati fatti e misfatti del nostro paese.

E una trasmissione televisiva della BBC sembra provare i legami tra le grandi stragi terroristiche degli "anni di piombo" e la classe politica italiana, tra l'assassinio (per forza plausibile in questa bagarre) di Giovanni Paolo I e un reboante rientro di una dittatura fascista con implacabili segreti di stato.

In questa baraonda si fondono e si confondono realtà e finzione, cospirazioni paranoiche e fatti storici, plausibilità giornalistica e patologie sociali, in un'Italia dove "se ti siedi in pizzeria temi che il tuo vicino sia una spia dei servizi, o stia per uccidere il nuovo Falcone, magari facendo scoppiare la bomba mentre tu passi di là" (ECO, 2015, p. 123).

Umberto Eco esegue, quindi, una lucida analisi di una fenomenologia del complotto nelle diverse angolazioni possibili, con le sue importanti implicazioni di natura psicologica, sociale, storica, senza rinunciare all'ironia come sottile *fil rouge*.

L'ironia, questa volta non lieve e giocosa, ma con punte di amaro sarcasmo, si appunta soprattutto contro il cattivo giornalismo, cialtrone e venduto.

L'informazione non serve più a creare conoscenza, ma, semmai, a impedirla.

> I giornali non sono fatti per diffondere ma per coprire le notizie. Accade il fatto X, non puoi non parlarne ma imbarazza troppa gente, e allora in quello stesso numero metti titoloni da far rizzare i capelli, madre sgozza i quattro figli, forse i nostri risparmi finiranno in cenere, scoperta una lettera d'insulti

---

[91] Così si chiamava (dalla radice *brag* con l'aggiunta di un suffisso che insinuava allusioni all'ideal tipo dell'italiano secondo gli inglesi del Cinquecento) il personaggio che incarnava la millanteria nella *Faerie Queene* di Edmund Spenser (e val la pena far notare che la prima traduzione italiana integrale del poema di Spenser è apparsa solo tre anni fa, dopo oltre quattrocento anni, per lo stesso editore di *Numero zero*).

> di Garibaldi a Nino Bixio e via, la tua notizia annega nel gran mare dell'informazione (ECO, 2015, p. 23).

C'è un passaggio, tacciato di banalissimo copia/incolla, in cui Eco riutilizza un paragrafo intero di Wikipedia. Si parla di Licio Gelli, maestro venerabile della *Loggia P2*, e il riferimento a certi scribacchini di quotidiano, che citano da Internet senza alcuna verifica, rimescolando toni e contro-toni, pare piuttosto evidente.

Eco insiste, e alla fine affonda: di che ci stupiamo, ancora?

"I giornali nascono e muoiono con la stessa facilità con cui si aprono e si chiudono gli occhi, alla mattina. La loro sopravvivenza è scandita solo dal numero delle copie vendute, dal benestare dell'editore e da quello dei potenti" (ECO, 2015, p. 58).

La Storia, i fatti? Quelli possiamo copiarli da Wikipedia, dove, tutto sommato, non sono scritti nemmeno tanto male.

La deriva semiotica de *Il Pendolo* è legata all'atteggiamento paranoico che finisce per coinvolgere i protagonisti in una forsennata e delirante ricerca di connessioni di tutto con tutto, ma in fondo essa è basata sulla enciclopedia di rimandi culturali, ricordi, citazioni dotte, memorie libresche, insomma è ancora l'elemento umano, la sua memoria e cultura a determinare le connessioni tra gli eventi.

In *Numero zero*, la potenziale capacità di connessione infinita del *web*, appena adombrata ne *Il pendolo* dal computer Abulafia, assume toni più cupi e inquietanti dinanzi alle modalità mastodontiche e incontrollabili della comunicazione contemporanea, dove per legare due fatti non è necessario che vi sia una relazione palese di causalità: basta che siano una accanto all'altra. A portata di *link*.

Certo, se non si può affermare che tutto ciò che è comunicato è per ciò stesso falso, certamente la comunicazione è il regime in cui è dato ritrovare tutto ciò che è falso: una volta immessa nella *rete* della comunicazione la falsificazione è inarrestabile, è soggetta ad infinite variazioni, distrugge il principio di responsabilità autoriale, complica i processi di verifica, sopravvive alle smentite, modifica lo statuto di ogni individuo, compreso quello del fraudolento che può a sua volta trovarsi fraudato, e, infine, piega la realtà a dimostrare il falso.

Domani, il giornale che i nostri protagonisti cercano di organizzare, non andrà mai in stampa. Stroncato dalla paura, *in primis*, e dal complottismo che poi, alla fine, prende il sopravvento, Braggadocio (che pure aveva detto il vero, e cioè aveva ricostruito la storia di *Gladio* seppure arricchendola del paradossale ritorno di Mussolini), viene trovato morto, in circostanze misteriose.

Il direttore di *Domani* chiude tutto; colui che racconta la storia, Colonna, invece, che teme per la sua vita, si rifugia in una casa di campagna a Orta (si tratta sempre del Piemonte natio che nella topica echiana rappresenta il luogo della naturalezza e della fuga dall'orrore), protetto e condotto a più miti consigli dall'unica donna della storia, con un bel nome mitologico e pastorale: Maia.

Eco riconferma qui anche quest'altro e fondamentale *topos* della sua narrativa dalla ragazza senza nome del *Nome della rosa* all'Ipazia di *Baudolino*, fino alla recisa rimozione della donna nel *Cimitero di Praga*: la figura femminile rappresenta invariabilmente la realtà, nella sua datità non negoziabile, nel suo buon senso connaturato e perciò nemico di ogni mistificazione.

La giornalista Maia Fresia guarda da vicino il suo modello intratestuale, che ancora una volta è *Il pendolo di Foucault*, la cui principale figura femminile, Lia, è l'unica a non cedere all'idiozia del Piano per il controllo del mondo e a continuare onestamente il proprio mestiere di redattrice e compilatrice di enciclopedie.

Gli elementi di critica alla *post-realtà*, in questo pur breve romanzo, ci sono tutti, cominciando dalla defunzionalizzazione della notizia che, nella rapidissima obsolescenza impostale dall'attuale sistema editoriale, è già troppo vecchia se riguarda il giorno prima e, dunque, può ancora avere senso soltanto se riguarda il "Domani" (come la fittizia testata dovrebbe infatti chiamarsi): in tal caso l'informazione non coincide con la narrazione dell'accaduto, ma con l'ipotesi del futuribile, col possibile o addirittura solo con l'illazione, tanto più che, se lo scopo unico del giornalismo è divenuto la costruzione dell'opinione pubblica, quest'ultima è orientata dalla qualità linguistica della notizia, non dalla sua corrispondenza con la realtà.

Il che equivale a dire, in termini più classici, che la comunicazione edifica la sua primazia sul piano della retorica, anziché su quello della persuasione.

Poi ci sono la crisi della responsabilità autoriale, la denuncia dell'economia finanziaria ("Ha i soldi per un'impresa del genere?" "Non faccia l'ingenuo. Stiamo parlando di finanza, non di commercio. Prima comperi, poi vedrai che i soldi per pagare arriveranno". ECO, 2015, p. 25), gli stilemi propri del postmodernismo (nei momenti di maggiore sincerità Colonna non riesce proprio a esprimersi, se non tramite citazioni), l'inettitudine sentimentale (che fa sì che l'io narrante sia un uomo intimamente in fuga) e poi, soprattutto, l'esaltazione dell'*ars combinatoria* che, da tecnica adatta alla creazione letteraria e lecita all'interno di uno statuto di autonomia garantita dalla

sospensione dell'incredulità, diventa un gioco pericolosissimo se applicato al flusso delle informazioni.

"*Only connect!*", dice in esergo al romanzo Edward Morgan Forster, ma, se l'ossessione del collegamento, del rinvio, della relazione segreta, guida anche la ricerca delle informazioni, si fa presto a credere che non fosse Mussolini quello fucilato con la Petacci e che questo c'entri persino con l'attentato a papa Wojtiła.

CONCLUSIONE

Addentrarsi nei boschi narrativi di Umberto Eco non è una impresa facile.

Il percorso che i suoi romanzi ci suggeriscono all'interno della fitta selva di rimandi, citazioni, incursioni in ambiti disciplinari diversi come la filosofia, l'epistemologia, la teoria letteraria, la semiotica, le numerose questioni sollevate e i cortocircuiti innescati, rischiano di farci perdere l'orientamento, dandoci l'impressione, piuttosto che di passeggiare in un bosco, di essere, come il calviniano Edmond Dantès, prigionieri claustrofobici di un piranesiano labirinto – fortezza che si espande e cresce su se stesso man man che ci si avvicina all'uscita.

E probabilmente più che all'immagine del bosco, è più appropriato fare riferimento a quella del labirinto, alla sua intrinseca complessità e pregnanza polisemica, per riferirsi all'opera di un intellettuale, il cui onnivoro interesse e la pantagruelica curiosità verso molteplici campi del sapere, gli hanno meritato l'appellativo, tra il faceto e il grottesco, di "l'uomo che sapeva troppo".

Assurto ad autore *cult* e a "mito intellettuale contemporaneo", la sua immagine di *maître à penser* dalla posa un po' *blasé,* ma dal sorriso sornione e beffardo, era sicuramente più nota dei suoi scritti teorici e anche dei suoi romanzi, che molti confessano di aver comprato ma di non essere mai riusciti a terminare.

Curioso destino di un intellettuale che aveva teorizzato la fine di una concezione *forte* dell'Autore e del suo carattere di feticcio, relegandolo al ruolo di una strategia testuale al pari del Lettore e che, invece, per una sorta di contrappasso mediatico, è diventato una icona *pop*, la cui fisiognomica della celebrità lo ha trasformato nella caricatura di un *Google* vivente.

Boutades a parte e nonostante l'apparente democraticità del *double coding*, cioè di un doppio codice comunicativo che si rivolge simultaneamente a due tipi di fruitori, a seconda della loro appartenenza culturale – teorizzato dallo stesso Eco come principio estetico strutturante i fenomeni culturali postmoderni –, le opere romanzesche di Eco si presentano come delle tascabili enciclopedie narra-filosofiche, in cui continuamente la poetica si interseca con la ricerca teorica e in cui è difficile distinguere il territorio della saggistica da quello che Paolo Fabbri definisce "l'idioma estetico" (FABBRI, 1992).

Il tratto caratteristico di tutti i romanzi echiani è, infatti, l'afflato enciclopedico (con l'unica eccezione dell'ultimo romanzo *Numero zero*, in cui l'enciclopedia ha il formato più ridotto e sintetico di una epitome), sia per l'esuberanza diegetica di testi che si presentano ricchi di citazioni, termini tecnici, parentesi e digressioni erudite sui più svariati campi del sapere (teologia, filosofia, semiotica, storia), sia perché si propongono come testi *aperti*, plurivoci e polisemici, suscettibili di innumerevoli percorsi interpretativi e spiegazioni, che vanno a costituire una sorta di ipertesto del sapere globale che gioca e affabula con L'Enciclopedia del lettore (naturalmente si tratta di un "lettore Modello" di tipo "semiotico") e con l'Enciclopedia massimale della nostra cultura e della nostra storia.

Con ciò non si vuole sminuire la portata estetica e conoscitiva dell'opera echiana e liquidare (come è stato fatto soprattutto nel paludato e a volte trombonesco mondo accademico italiano) i suoi romanzi storici definendoli esclusivamente come *divertissements* o giochi formalistici e cerebrali di un accademico-scrittore che ha praticato narcisisticamente, e con l'occhio sempre rivolto alle esigenze di mercato dell'industria culturale, esercizi di scrittura "che non sembrano avere alcun rapporto con la verità di una esperienza o di una situazione" (LA PORTA, 1999, p.11).

Quella di Eco è una letteratura di secondo grado, o, per meglio dire, una filosofia della metanarrazione, che vuole rendere consapevole il lettore del fatto che la *realtà* storica, sociale ed esistenziale nella quale viviamo è una costruzione simbolica e culturale, una realtà discorsiva e narrativa, un complesso e interrelato sistema di segni e che ogni attribuzione di senso è convenzionale.

La realtà non può essere rappresentata, perché ciò che è posto in dubbio è il concetto stesso di *realtà*, la sua consistenza ontologica e la possibilità che in qualche modo essa possa essere conosciuta.

Ci sarebbe molto da dire sul *mondo non scritto* che noi cerchiamo di conoscere e tradurre in linguaggio, in *un mondo scritto*, e su quanto una conoscenza puramente *rispecchiata* ci fornisca solo delle tautologie.

La realtà può apparire semplice in superficie, o a livello macroscopico, ma terribilmente complessa *sotto*, a livello di strutture non interamente controllabili o controllabili solo in parte. Di qui una conoscenza ipotetica che non comporta verità ultime.

Se poi si cercano solo indiscutibili certezze e si cancella l'apporto intuitivo e immaginifico della nostra mente, che contribuisce alla formazione di modelli

interpretativi della realtà, allora avremo fatto esattamente come il maestro nel *Palomar* di Calvino che descrive i reperti archeologici ai suoi studenti nel Messico, tra le rovine di Tula: ci saremo limitati a rispecchiare la realtà e a descrivere ciò che vediamo con i nostri occhi.

A questo tipo di conoscenza si contrappone quella che, davanti agli stessi reperti, l'amico di Palomar cerca di costruire. Il mondo esterno non è accessibile per via diretta, non è semplice: molteplicità e complessità rendono difficile la sua lettura, ecco perché allora la *menzogna* si annida nelle cose.

Per questo l'uomo racconta storie, la narrazione è lo strumento principale del rifiuto di accettare il mondo così come è. Senza tale rifiuto, senza l'ininterrotta generazione da parte della mente di "anti-mondi", noi saremmo imprigionati per sempre nel presente. La realtà sarebbe tutte le cose come stanno e niente di più.

Nostra è la capacità, l'esigenza di contraddire o dis-dire il mondo, di immaginarlo e di parlarlo altrimenti.

"Vi è un solo mondo", afferma Nietzsche e "tale mondo è falso, crudele e contraddittorio, ingannevole e insensato. Ci servono le menzogne per vincere questa realtà, questa verità, ci servono le menzogne per vivere [...]". (NIETZSCHE, 2001, p.56).

Tramite la menzogna l'uomo viola una realtà assurda, limitante e la sua capacità di farlo è in ogni momento artistica, creativa. Con le parole, con i sogni, ci liberiamo dalla trappola organica.

Di questo straordinario potere dei segni, quello di dire menzogne parlandoci della verità, riuscendo anche a piegare le cose reali a sé, Eco è stato il più persuasivo degli esperti, incamminandosi nel labirinto della ricerca filosofica già negli anni Sessanta, con una serie di saggi dedicati alla letteratura, il più complesso dei sistemi dei segni, in quanto indipendente dalla sussistenza dei suoi messaggi sul piano della realtà.

In questa stessa direzione si colloca l'uso della Storia nei romanzi echiani.

Con i suoi romanzi Eco conferma l'adesione ad "una strategia della distanza", la sua predilezione per i romanzi neostorici che hanno abbandonato la pretesa del romanzo storico di interrogare le ragioni di un'epoca più o meno remota, "preferendo ora indagare i meccanismi di costruzione di una realtà, nella quale la falsificazione ha un ruolo tutt'altro che secondario, e facendo del romanzo un metaromanzo che parla di sé e della propria manipolazione degli eventi"(MILANESI, 2015, p.93).

Sia la Storia che la letteratura sono discorsi, sistemi di significato più o meno arbitrari che permettono di rendere sensato il passato senza però caratterizzarsi come verità assolute. Eco guarda con crescente ironia e scetticismo alla possibilità di una conoscenza storica che sia coerente e definitiva, dubitando di ogni narrazione che miri ad essere onnicomprensiva.

L'attrito tra Storia e metanarrativa non è fine a se stesso: la confusione di piani e livelli tra realtà e *fiction*, tra Storia e immaginazione, vuole decostruire e rompere l'ovvietà e la naturalità di certe identificazioni tra *res* e *intellectus*, ossia tra Libro e Mondo, e proporci una nozione di *realtà* più complessa e articolata.

Oggi che la stilistica del *twit*, la *brevitas* liofilizzata e banalizzata delle forme linguistiche gergali dei *social media* narcotizza e sclerotizza le potenzialità gnoseologiche del linguaggio, riducendone lo spessore ad un balbettio sommesso e amorfo, fino a sostituire l'imperativo della conoscenza con una parodia del principio di piacere, sintetizzato da un *clic* sul pulsante "Mi piace", è più che mai attuale la proposta di Eco di una letteratura e di una estetica letteraria fatta ancora di meditazione e mediazione, di articolazione del linguaggio nelle sfumature che sollecitano il pensiero della *differenza* e non soltanto della diversità, di ciò che si può riconoscere come qualitativamente *alternativo*, cioè, e non solo come fenomenicamente difforme.

Ciò che l'intera opera echiana postula e mantiene viva e attuale è l'istanza di una letteratura come forma di *conoscenza* e *interpretazione* del mondo, la necessità di ribadire con urgenza l'autonomia del linguaggio letterario (e non solo) come produttivo di spirito critico, differenziandosi dal linguaggio della comunicazione che ha origine solo in se stesso e inocula un nuovo conformismo post-ideologico, anzi meta-ideologico.

Le passeggiate nei boschi narrativi, insomma, possono costituire "una forma di terapia contro ogni sonno della ragione, che genera mostri" (ECO, 1994).

Questa forse l'eredità più forte di Eco, l'affondo che non lascia spazio alle distrazioni dei critici e che al lettore smarrito nella selva della società liquida ripete ancora: *de te fabula narratur*.

BIBLIOGRAFIA

Opere consultate di Umberto Eco:

Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa. Milano: Bompiani, 1964.

La struttura assente. Milano: Bompiani, 1968.

Trattato di semiotica generale. Milano: Bompiani, 1975.

Come si fa una tesi di laurea. Milano: Bompiani, 1977.

Lector in fabula. Milano: Bompiani, 1979.

Il Pendolo di Foucault. Milano: Bompiani, 1988.

I limiti dell'interpretazione. Milano: Bompiani, 1990a.

Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee. Milano: Bompiani, 1990b (Iº ed. 1962).

Il secondo diario minimo. Milano: Bompiani, 1992.

Sei passeggiate nei boschi narrativi. Milano: Bompiani, 1994a.

*L'isola del giorno prima.*Milano: Bompiani, 1994b.

Kant e l'ornitorinco. Milano: Bompiani, 1997.

Baudolino. Milano: Bompiani, 2000.

Sette anni di desiderio. Milano: Bompiani, 2001.

Sulla letteratura. Milano: Bompiani, 2002.

Il nome della rosa. Milano: Bompiani, 2003 (Iº ed. 1980).

La misteriosa fiamma della regina Loana. Milano: Bompiani, 2004.

Dalla periferia dell'Impero. Cronache di un nuovo Medioevo. Milano: Bompiani, 2004.

Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione. Milano: Bompiani, 2007.

Il cimitero di Praga. Milano: Bompiani, 2010.

Il nome della rosa. Milano: Bompiani, 2011a (edizione riveduta e corretta).

The Prague cemetery. Tr. Richard Dixon. New York: HoughtonMifflinHarcourt. 2011b.

Storia delle terre e dei luoghi leggendari. Milano: Bompiani, 2013a.

Diario minimo. Milano: Bompiani, 2013b (Iº ed. 1963).

Numero zero. Milano: Bompiani, 2015.

Pape Satàn Aleppe. *Cronache di una società liquida*. Milano: La nave di Teseo, 2016.

Articoli di Eco apparsi in riviste e giornali:

"Pseudolibri, finti lettori e studiosi millantatori". In: *L'Espresso*, set. 1998.

"La cultura è anche capacità di filtrare le informazioni". In *Athenet*. La rivista dell'università di Pisa, vol. 5, 2004.

"Il codice Temesvar". In: *La Repubblica*, 11 dic. 2004.

"Ho sposato Wikipedia". In: *L'Espresso*, 4 sett. 2009.

"Che casino, troppe informazioni". In: *L'Espresso*, 21 ag. 2012.

"Un appello alla stampa responsabile" In: *L'Espresso*, 26 giu. 2015.

"Come vincere l'ossessione dei complotti fasulli". In: *La Repubblica*, 27 giu. 2015.

Bibliografia generale:

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialettica dell'Illuminismo*. Tr. it. R. Solmi. Torino: Einaudi, 1997.

ADORNO, T. W. *Dialettica negativa*. Tr. it. P. Lauro. Torino: Einaudi, 2004.

—————. *Teoria Estetica.* Tr. it. F. Desideri; G. Matteucci. Torino: Einaudi, 2009.

ALBANI P. *Mirabiblia. Catalogo ragionato di libri introvabili*. Bologna: Zanichelli 2003.

ALMANSI G.;FINK G. *Quasi come. Letteratura e parodia*. Bompiani: Milano, 1976.

ARELLANO I.; MATA C. (a cura di) *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra S.A., 1995.

ARISTOTELE. *Poetica*. Traduzione e introduzione di Guido Paduano. Bari: Laterza, 1998.

ASOR ROSA A. "Il trattato dell'impostura". In: *La Repubblica*, 4 ott. 1988.

AUGÉ M. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Tr.it. M. Rolland; C. Milani. Milano: Elèuthera, 1996.

BACHTIN M.M. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* . Trad. it. M. Romano. Torino: Einaudi, 1984.

BARBOLINI G. "Baudolino. Intervista all'autore". In: *Panorama*, ott. 2010.

BARONCINI D. "Le stanze dei libri. Biblioteche e modernità letteraria". In: ANSELMI G. M.; RUOZZI G. (a cura di) *Luoghi della letteratura italiana*. Milano: Mondadori, 2003.

BATAILLE G. *L'ano solare*. Tr. it C. Le Foulon. Milano: Se, 1967.

BAUDRILLARD J. *Lo scambio simbolico e la morte*.Tr.it. G. Mancuso. Milano: Feltrinelli, 2007.

BAUDRILLARD, *Simulacri e impostura. Bestie, beaubourg, apparenze e altri oggetti*. Tr. it. M.G. Brega. Milano: Pgreco, 2008.

BELPOLITI M. *Crolli*. Torino: Einaudi, 2005.

BENEDETTI C. *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

BENJAMIN W. *Sul concetto di storia*. Tr. it. G. Bonola; M. Ranchetti. Torino: Einaudi, 1997.

BENVENUTI G. *Il romanzo neostorico italiano: storia, memoria, narrazione*. Roma: Carocci, 2012.

BERGER J. *After the End: Representations of post-apocalypse*. Londra/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

BETTETINI M. *Breve storia della bugia*. Milano: Cortina Raffaello, 2001.

BIAGINI E. *Saggi di teoria della letteratura. Percorsi tematici*. Firenze: Firenze University Press, 2016.

BLOOM H. *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*. Tr. it. M. Diacono. Milano: Abscondita, 2014.

BLUMENBERG H. *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*. Tr.it. B. Argenton. Bologna: Il Mulino, 2009.

BOCCIA-ARTIERI G. *I media-mondo. Forme e linguaggi dell'esperienza contemporanea*. Milano: Booklet, 2004.

BODEI R. "*Giochi proibiti. Le 'vite parallele' di Antonio Tabucchi"*. In: CATTARUZZA C. (a cura di) *Dedica a Antonio Tabucchi*. Pordenone: Associazione provinciale per la prosa, 2001.

BORDONI C. *Fine del mondo liquido. Superare la modernità e vivere nell'interregno*. Milano: Il Saggiatore, 2017.

BORGES J.L. *Altre inquisizioni*. Tr. it. F. Tentori Montalto. Milano: Feltrinelli, 1963.

————. *L'altro, lo stesso*. Tr. it. F. Tentori Montalto. Milano: Adelphi, 2002.

————. *Finzioni*. Tr. it. A. Melis. Milano: Adelphi, 2003.

————. *Il libro di sabbia*. Tr. it. I. Carmignani. Milano: Adelphi, 2004.

BRESCIANI CALIFANO M. *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*. Firenze: Firenze University Press, 2011.

BRIASCO L. “Finzioni dopo la Fine”. In: *Il Manifesto*. 19 nov. 2009, p. 13.

BURGESS A. “Cospiracy to rule the world”. In: *New York Times*, 15 ott. 1989, Sezione 7, p. 1.

CALABRESE O. *L’Età neobarocca*. Bari: Laterza, 1992.

CALVINO I. *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Milano: Mondadori, 2000.

————. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, 1988.

CAMPO C. *Gli imperdonabili*. Milano: Adelphi, 1987.

CANETTI E. *Auto da fé*. Tr. it. L. Zagari . Milano: Adelphi, 2001.

CANFORA L. *La biblioteca scomparsa*. Palermo: Sellerio, 1986.

CAPOZZI, R. “Revisiting History: Conspiracies and Fabrication of Texts in Foucault's Pendulum and The Prague Cemetery”. In: *Italica*. Vol. 90, No. 4, 2013. (Disponibile in: https://www.thefreelibrary.com/"Revisiting+history).

CARRAVETTA P. *Del Postmoderno*. Milano: Bompiani, 2009.

CESERANI R. *Raccontare il postmoderno*, Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

————. “L’immaginazione cospiratoria”. In: MICALI S. (a cura di) *Cospirazioni, trame*. *Quaderni di Synapsis II.* Atti della scuola europea di studi comparati. Firenze: Le Monnier, 2003.

CHIURAZZI G. *Postmoderno*. *II pensiero nella società della comunicazione*. Torino: Paravia, *1999.*

COHN N. *I fanatici dell'Apocalisse*. Tr. it. M. Trevi. Torino: Einaudi, 2000.

COLUMMI CAMERINO M. (a cura di) *La storia nel romanzo (1800- 2000).* Roma: Bulzoni, 2008.

DEBORD G. *La società dello spettacolo*. Tr. it. P. Salvadori; F. Vasarri. Milano: Baldini Castoldi, 2001.

DE GROOT J. *The historical novel*. New York: Taylor&Francis, 2009.

DE LAURETIS T.*Umberto Eco*. Firenze: La Nuova Italia, 1981.

DELLA COLETTA C. *Plotting the past: metamorphoses of historical narrative in modern Italian fiction*.West Lafayette: Purdue Research Foundation, 1996.

DELEUZE G.; GUATTARI F. *Mille piani*. Tr. it. P. Vignola. Roma: Castelvecchi, 1980.

DE MARTINO E. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Torino: Einaudi, 2002.

DE MERICH S. “Libri perduti, falsi e inesistenti: gli pseudobiblia dal Don Quijote de La Mancha a La Sombra del Viento”. In *Critica del testo*.Roma: Viella libreria editrice, vol. 9, 2006.

DERRIDA J. *La farmacia di Platone*. Tr. it. C. Giancarli. Milano: Jaca Book, 1985.

DOUGLAS K.M. “Someone is pulling the strings: Hypersensitive agency detection and belief in conspiracy theories”. In: *Thinking and Reasoning*. New York: Taylor &Francis, vol. 22, 2016.

ECO U. (a cura di) *Beato di Liébana*. Franco Maria Ricci editore: 1973.

_________. SEBEOK T. (a cura di) *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*. Milano: Bompiani, 2004.

_________. CARRIÈRE J.C. *Non sperate di liberarvi dai libri.* Milano: Bompiani, 2009.

ELIADE M. *Il mito dell’eterno ritorno*. Tr. it. G. Sessa. Roma: Edizioni Borla, 1966.

ERCOLINO S. *Il romanzo massimalista*. Milano: Bompiani, 2017.

JENCKS C. *Storia del Postmodernismo*. Tr. it. S. Gatta. Postmedia Books, 2014.

JOLY M. *Dialogo agli Inferi tra Machiavelli e Montesquieu*. Tr.it. N. Repetti. Genova: Ecig, 1995.

FABBRI P. “L'idioma estetico: il dedalo nel testo”. In: VIOLI. P; MAGLI P. *Semiotica, storia, teoria, interpretazione. Saggi intorno a U. Eco*. Milano: Bompiani.

FARNETTI M. *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*. Firenze: Società editrice fiorentina, 2006.

FERRARIS M. *Differenze. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*. Milano: Edizioni AlboVersorio, 2007.

FERRONI G. *Dopo la fine. Una letteratura possibile*. Roma: Donzelli editore, 2010.

FISH S. *C’è un testo in questa classe? L’interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*. Tr. it. G. Raso. Torino: Einaudi, 1980.

FARRONATO C. *Eco's Chaosmos: From the Middle Ages to Postmodernity*. Toronto: University Toronto Press, 2003.

FERRACUTI G. “Don Chisciotte ovvero della falsificazione”. In: FARAONE M. (a cura di) *La più nobile delle arti. Saggi, racconti e riflessioni su bugia, falsità, inganno e menzogna*. LULUonline: 2015.

FORCHETTI F. *Il segno e la rosa. I segreti della narrativa di Umberto Eco*. Roma: Castevecchi, 2005.

FOUCAULT M. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*. Tr. it. S. Sarra. Milano: Rizzoli, 1967.

————. *L'archeologia del sapere*. Tr. it. S. Sarra. Milano:Rizzoli, 1971.

FREUD S. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Tr. it. M. Trevi. Torino: Bollati Boringhieri, 1991.

FRYE N. *Il grande codice: la Bibbia e la letteratura*. Tr. it. G. Rizzoni. Torino: Einaudi, 1986.

FUSARO D. *Essere senza tempo. Accelerazione della storia e della vita*. Milano: Bompiani, 2010.

GALIMBERTI U. "La bugia. Elogio della menzogna come gioco dell'intelligenza". In: *La Repubblica*, 27 maggio 2001.

————. *Il tramonto dell'Occidente*. Milano: Feltrinelli, 2010.

GANERI M. *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*. Roma: Manni editore, 1999.

GEERTZ C. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books,1973.

GEHLEN A. *Le origini dell'uomo e la tarda cultura*. Tr. it. E. Tetamo. Milano: Il Saggiatore, 1994.

GENETTE G. *Figure III. Discorso del racconto*. Trad. it. Lina Zecchi. Torino: Einaudi, 1976.

————. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Tr. it. R. Novità. Torino: Einaudi, 1997.

GETTO G. *Barocco in prosa e in poesia*. Milano: Rizzoli, 1969.

GINZBURG C. *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*. Milano: Feltrinelli, 2006.

————. *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di um mugnaio del 500.* Torino: Einaudi, 1999.

GIOVANNOLI R. (a cura di) *Saggi su Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1995.

GOODMAN N. *The ways of worldmaking*. New York: Hackett Publishing, 1978.

GREIMAS A. J. *La semantica strutturale: ricerca di metodo*. Tr. it. G. Segre. Roma: Meltemi, 2000.

HEGEL G.W.F. *Fenomenologia dello spirito*. Tr. it. V. Cicero. Milano: Bompiani, 2000.

————. *Lezioni di estetica. Corso del 1823*. Tr. it. P. D'Angelo, Milano: Bompiani, 2007.

HOBSBAWM E. *Il Secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*. Tr. it. L. Giusi. Milano: Rizzoli, 1995.

HOFSTADTER R. *The Paranoid Style in American Politics*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2016 (Iº ed. 1964).

HUTCHEON L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge, 1988.

INGARDEN R. *L'opera d'arte letteraria*. Tr. it. L. Gasperoni. Milano: Silva, 1968.

JAY M. *Essays from the Edge: Parerga and Paralipomena*. The University Virginia Press, 2011.

JAMESON F. *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*. Tr. it. G. Gatto, Roma: Fazi, 2007.

————. "Cognitive mapping". In: Nelson C. Grossberg (a cura di). *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press, 1990, p. 56-86.

KERMODE, F. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*. Tr. it. G. Montefoschi. Milano: Sansoni, 2004.

KRISTEVA J. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia UP, 1984.

KRYSINSKI W. *Il romanzo e la modernità*. Tr. it. M. Manganelli. Roma: Armando editore, 2005.

LA PORTA F. *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*.Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

LILLI L. "Con Baudolino Eco torna al romanzo". In: *La Repubblica*, 11 sett. 2000.

LINO M. "Performances dell'Apocalisse nella letteratura e nel cinema postmoderno". *Mantichora*, vol.1, dicembre 2011, p. 450-460. Disponibile in: http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2012/01/Mantichora-1-pag-450-460-Lino.pdf

————. *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema: catastrofi, oggetti, metropoli, corpi*. Firenze: Le lettere, 2014.

LYOTARD F. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Tr. it. J. Piresi. Milano: Feltrinelli, 1981.

————. *Il postmoderno spiegato ai bambini*. Tr. it. L. Santagata. Milano: Feltrinelli, 1987.

LOZANO J. *Il discorso storico*. Palermo: Sellerio, 1991.

LÖWENTAL L. *Il rogo dei libri*. Genova: Il nuovo Melangolo, 1991.

LUKÁCS G. *Il romanzo storico*. Tr.it. Eraldo Arnaud. Torino: Einaudi, 1977.

MAGRIS C. “Narrativa”. In: *Treccani enciclopedia,* 1979. (Disponibile in: http://www.treccani.it/.).

MANGANELLI G. *La letteratura come menzogna*. Milano: Adelphi, 2004.

————. *Il rumore sottile della prosa*. Milano: Adelphi, 2015.

MANICA R. “Una congiuntura editoriale degli anni Settanta”. In: CATALANO G.(a cura di) *La verità del falso*. Roma: Viella, 2015.

MANZONI A. “Del romanzo storico e, in genere, de’ componimenti misti di storia e d’invenzione”. In: PORTINARI F.; De Laude S. (a cura di). *Scritti letterari*. Milano: Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2000.

MARRONE G. “Un nodo teorico. Narrazione, esperienza, quotidianità”. In: MARRONE G.; DUSI N.; LO FEUDO G. (a cura di) *Narrazione ed esperienza. Intorno ad una semiotica della vita quotidiana*. Roma: Meltemi editore, 2007.

MARTINAT M. *Tra storia e fiction. Il racconto della realtà nel mondo contemporaneo*. Milano: Et al:/Edizioni, 2013.

McHALE B. *Constructing Postmodernism*. New York: Routledge, 1992.

————. *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge,2003.

MERLO S. “L’arte della post-verità”. In: *Il Foglio*, 21 nov. 2016.

MILANESI C. “Il complotto, il gioco, la realtà”. In: MAGNI S. (a cura di) *La réécriture de l’Histoire dans le romans de la postmodernité*. Aix-en Provence: Presses Universitaire de Prevence, 2015.

MORO R. “Storia, storici, identità. Il grande racconto della modernità, oltre la modernità”. In: *Storia e Storici*. Roma: Viella, Vol. 6, 2004.

NEGRI A. *Impero.Il nuovo ordine della globalizzazione*. Milano: Rizzoli,2003.

NIETZSCHE F. *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*. Tr.it. M. Montinari. Milano: Adelphi, 1976.

————. *La volontà di potenza*. Tr. it. P.Kobau. Milano: Bompiani, 2001.

NILUS S. (a cura di). *I Protocolli dei Savi di Sion*. Roma: La vita italiana, 1921.

NISHEVITA J. *Historicizing fiction, fictionalizing History. Representations in select novels of Umberto Eco and Orhan Pamuk.* Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

ORWELL G. *1984*. Tr. it. F. Felici. Milano: Mondadori, 2002.

PAVOLINI L. (a cura di) *Le interviste impossibili*. Roma: Donzelli, 2006.

PEGORARI D.M. *Il fazzoletto di Desdemona. La letteratura della recessione da Umberto Eco ai TQ*. Milano: Bompiani, 2014.

————. *Umberto Eco e l'onesta finzione: il romanzo come critica della post-realtà.* Bari: Stilo editrice, 2016.

PEIRCE C.S. *Opere*. Tr. it. M. Bonfantini. Bompiani: Milano, 2003.

PERNIOLA M. *Il sex appeal dell'inorganico*. Torino: Einaudi, 1994.

————. *Contro la comunicazione*. Torino: Einaudi, 2004.

PISANTY V. *Semiotica e interpretazione*. Milano: Bompiani, 2004.

PISCHEDDA B. *Come leggere Il nome della rosa*. Milano: Mursia, 1994.

PLACANICA A. *Segni dei tempi. Il modello apocalittico nella tradizione occidentale*. Venezia: Marsilio, 1990.

POPPER K. *La società aperta e i suoi nemici*. Tr. it. di D. Antiseri. Roma: Armando editore, 1973.

RICOEUR P. *Tempo e Racconto.*Tr. it. R. Trapani. Milano: Jaka Book, 1987.

ROSSI P. *La nascita della scienza moderna in Europa*. Bari: Laterza, 1997.

SANFILIPPO M. *History park. La storia e il cinema.* Roma: Elleu Multimedia, 2004.

SANTORO M. "Leggere o non leggere (gli pseudobiblia). Nuove indagini sui libri immaginari tra finzione e realtà letteraria". In: *Biblioteche oggi*. Milano: Editrice bibliografica, vol.31, n.8, 2013.

SCARAFFIA L. "Il voyeur del male". In: *L'Osservatore romano*, 30 ott. 2010.

SPANG K. "Apuntes para una definición de la novela historica". In: SPANG K.;

SCIASCIA L. *Nero su nero*. Milano: Adelphi, 1991.

SPARACO C. "Postmoderno fra frammentarietà e urgenza etica". In: *Dialeghestai*, 2003. (Disponibile in https://mondodomani.org/dialegesthai/cs01.htm).

SPARAGNA V. *Falsi da ridere*. Roma: Malatempora, 2000.

ŠKLOVSKIJ V.B. *Il mestiere dello scrittore e la sua tecnica*. Tr. Pia Pera. Firenze: Liberal libri, 1999

RORATO L.; STORCHI S. (a cura di) *Da Calvino agli ipertesti: prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*. Firenze: Franco Cesati editore, 2002.

TAGUIEFF P. A. *L'imaginaire du complot mondial: Aspects d'un mythe moderne*. Paris: Mille et Une Nuits, 2006.

TODOROV T. *Le morali della Storia*. Tr. it. R. Torti. Torino: Einaudi, 1995.

VANNUCCI V. *Letture anticanoniche della Biofiction*. Firenze: Firenze University Press, 2014.
VATTIMO G. *La fine della modernità*. Milano: Garzanti, 1985.
————. *La società trasparente*. Milano: Garzanti, 2000.
————. *Il soggetto e la maschera*. *Nietzsche e il problema della liberazione.* Milano: Bompiani, 2003.
VITA-FINZI P. *Antologia apocrifa*. Quodlibet Ebook, 2015.
VIRILIO P. *L'incidente del futuro*. Tr. it. P. Sarra. Milano: Raffaello Cortina, 2001.
————. *L'Università del disastro*. Tr. it. P. Sarra. Milano: Raffaello Cortina, 2008.
VOEGELIN E. *Il mito del mondo nuovo. Saggi sui movimenti rivoluzionari del nostro tempo*. Tr. it. G. Marra. Milano: Rusconi Libri, 1970.
VOLPI F. *Il nichilismo*. Bari: Laterza, 2005.
WESSELING E. *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. London: John Benjamins Publishing, 1991.
WESTPHAL B. *Geocritica. Reale, finzione, spazio*. Milano: Armando editore, 2009.
WHITE H. *Retorica e storia.* Tr. it. P. Vitulano. Napoli: Guida, 1978.
WHITE H. *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione.* Tr. it. Tortarolo. Roma: Carocci, 2006.
WILDE O. *La decadenza della menzogna*. Tr. it. G. Baglieri. Milano: Archinto, 2002.
ZAGORIN P. "Historia, referente y narración: reflexiones sobre el postmodernismo hoy". In: *Historia social*. Vol. 50, 2004. (Disponibile in: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1029499).
ZIZEK S. *Vivere alla fine dei tempi*. Tr. it. U. Giorgi. Milano: Ponte alle Grazie, 2011.
ZOIA L. *Paranoia. La follia che fa la storia*.Torno: Bollati Boringhieri, 2011.